ИСКУССТВО КИНО 1966 7

В этом номере:

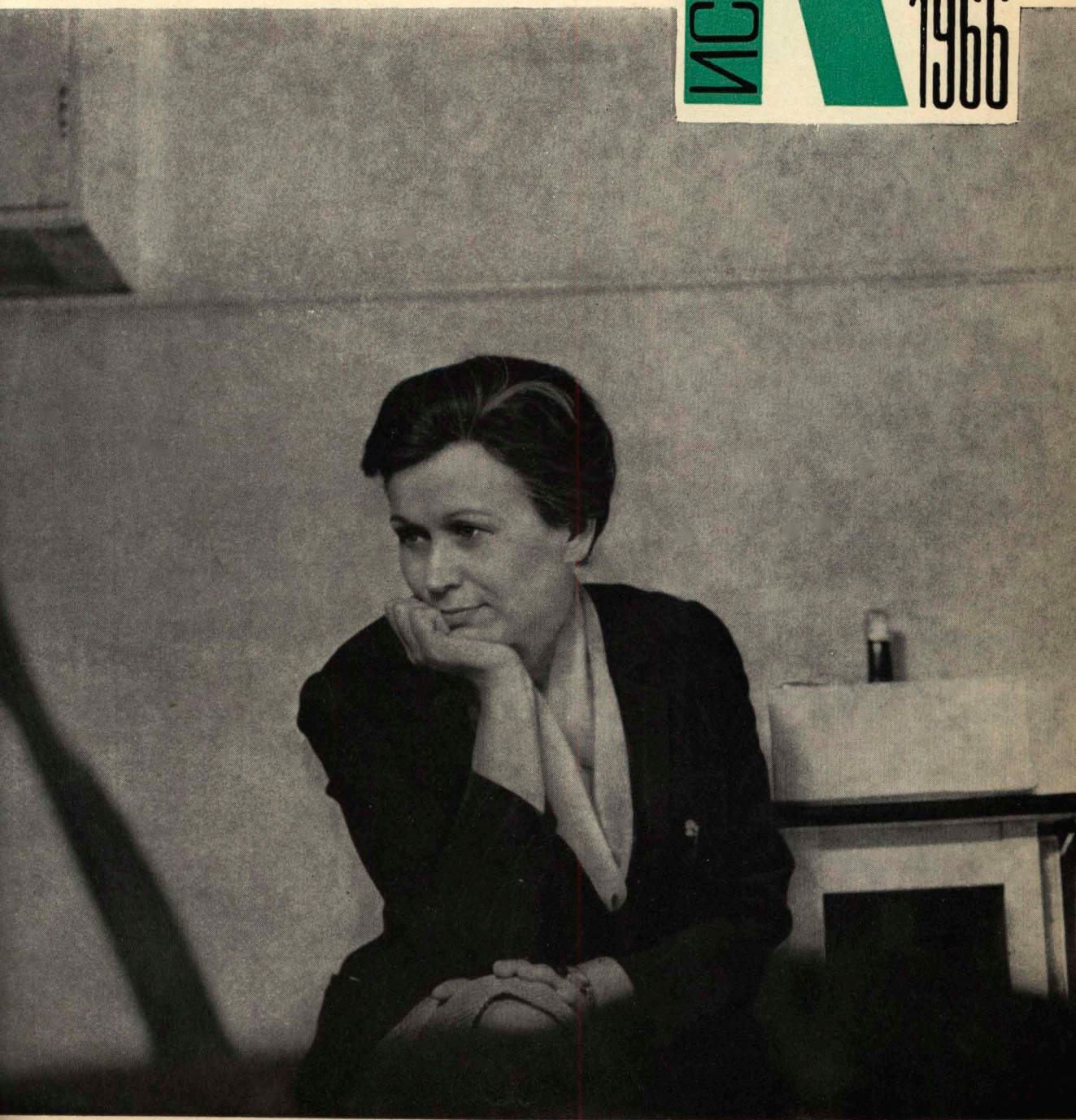
ДЕЙСТВИЕ ПРОИСХОДИТ СЕГОДНЯ ● ПОТЕРИ В КИНОЗАЛАХ ● НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Сергей ОБРАЗЦОВ: **«ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНЬЕ!»**

А. ВОЛОДИН: **ЗАМЕТКИ О РЕЖИССЕРЕ**

Б. ДОБРОДЕЕВ: **НАПИСАННОЕ И НЕНАПИСАННОЕ**

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЭКРАН ● НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО ● ДРУЖЕСКИЕ СОВЕТЫ КИНОЛЮБИТЕЛЮ



КАННН: ПРЕМИЯ ЗА РЕЖИССУРУ — ФИЛЬМУ «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»

«ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»

ЖЮРИ XX МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В КАННЕ ПРИСУДИЛО «ГРАН-ПРИ» — «ЗОЛОТУЮ ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ» — ФИЛЬМАМ «МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА» (РЕЖИССЕР КЛОД ЛЕЛУШ, ФРАНЦИЯ) И «ДАМЫ И ГОСПОДА» (РЕЖИССЕР ПЬЕТРО ДЖЕРМИ, ИТАЛИЯ).

ПРЕМИЮ ЗА ЛУЧШУЮ РЕЖИССУРУ ПОЛУЧИЛ СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ — ПОСТАНОВЩИК СОВЕТСКО - ПОЛЬСКОГО ФИЛЬМА «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ».

ПОЧЕТНАЯ ВНЕКОНКУРСНАЯ ПРЕМИЯ ЖЮРИ ПРИСУЖДЕНА АМЕРИКАНСКОМУ РЕЖИССЕРУ ОРСОНУ УЭЛЛЕСУ «ЗА ЕГО ВКЛАД В МИРОВОЕ КИНОИСКУССТВО». НА ФЕСТИВАЛЕ ОРСОН УЭЛЛЕС ПОКАЗАЛ СВОЙ НОВЫЙ ФИЛЬМ «ФАЛЬСТАФ», ПОСТАВЛЕННЫЙ ПО МОТИВАМ ШЕКСПИРОВСКИХ ПЬЕС.

«ДАМЫ И ГОСПОДА»

АНУК ЭМЕ В ФИЛЬМЕ «МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА»

ОРСОН УЭЛЛЕС В ФИЛЬМЕ «ФАЛЬСТАФ»

Содержание

Действие происходит сегодня 1

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Как взять от фильма больше? 6

Лауреаты премии Ленинского комсомола за 1966 год 14

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Л. АННИНСКИЙ. Не в этом дело, тятя! . . 15
Н. КЛАДО. Так в чем же дело? 21
Г. БАШКИРОВА. Негаснущие звезды 16
Ю. СМЕЛКОВ. Романтичность духа. Романтичность формы 32
Евгений КРИГЕР. Без декламации 38
С. АСЕНИН. Возможности мультипликации 40
В. РЯБИНИН. Борьба со стихией 44
Т. ХЛОПЛЯНКИНА. Против безвкусицы . . 46

КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

А. МИТТА. Союз друзей 49

Б. ДОБРОДЕЕВ. По следам написанных и ненаписанных сценариев... 63

А. ВОЛОДИН. Разрозненные мысли по поводу обучения кинорежиссеров 75

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

С. ОБРАЗЦОВ. Эстафета искусств 77

БИБЛИОГРАФИЯ

Б. СТОЛБОВ. Фильм — творческий процесс 102
С. КОРЫТНАЯ. Новый альманах 106
В. ЛИСТОВ. Лоция Красногорского хранилища 107

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Э. БАГИРОВ, И. КАЦЕВ. В поисках 109
Хроника телевидения 116

ТЕБЕ, КИНОЛЮБИТЕЛЬ!

Э. МАРЬЯМОВ. В кадре — современники . . 117

Памяти друга 123

И. ГРЕК. Универсальный экран... 124

ЗА РУБЕЖОМ

Наум МАР. Откровенный разговор 129
Рауль КУТАР. Дневной свет 133
Ежи ЗЯРНИК. Диалог о польском документальном кино 138
Янина МАРКУЛАН. «Потом наступит тишина» 140
Отовсюду 145

На первой странице обложки Майя Булгакова на съемках фильма «Крылья». Фото И. Гневашева

ИСКУССТВО КИНО 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

Действие происходит сегодня

«...из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Мы привыкли повторять это ленинское определение роли кинематографа, гордо называя миллионные цифры зрительской аудитории, вычерчивая на карте мира международные маршруты фильмов. Но не только количество зрителей предполагает понятие «важнейшее» — речь идет о мере ответственности художника кино перед обществом, о том огромном идейно-эстетическом воздействии, которое способно оказывать наше киноискусство на современников.

Путь развития советского кинематографа неотделим от судеб советского народа, от его борьбы, от тех преобразований в стране, что связаны с почти пятидесятилетней историей нашего социалистического государства. Революционное, партийное по духу и существу своему советское киноискусство в лучших произведениях сумело раскрыть черты нового мира, особенности новой жизни, становление новых человеческих характеров. И сегодня мастера советского кино, выражая свою классовую, партийную позицию, стремятся к такому глубокому художественному исследованию действительности, которое бы активно помогало в коммунистическом переустройстве общества, в нравственном воспитании людей.

Мы называем как классические примеры Чапаева и Максима, Великого гражданина и Депутата Балтики. И рядом ставим Андрея Соколова из «Судьбы человека» и Алешу Скворцова из «Баллады о солдате». И председателя колхоза Егора Трубникова. И Отца солдата, старика Махарашвили. Через этих героев, через их поступки, мысли, чувства, нравственные принципы познается жизнь, ее движение, раскрывается философия времени. И если говорить о том, что всегда отличало и отличает поныне наше киноискусство (разумеется, в достойных его образцах), — это четкая революционная, классовая направленность, значительность содержания, серьезность художнической задачи.

Вот почему, отмечая успехи последних лет и называя разные фильмы — по своему материалу, по образным средствам, по стилистике,—мы

в то же время видим их общность: фильм формируется мировоззрением автора, его взглядом на мир, его размышлениями о жизни. Этот взгляд позволил А. Столперу в экранизации симоновского романа о войне не просто прокомментировать рассказанное писателем в книге «Живые и мертвые», а дать правдивую, углубленную кинематографическую картину событий той поры, освещенную зоркостью и остротой зрения, которую приобрел народ за пережитые после одержанной победы над врагом два десятилетия. Этот взгляд помог М. Хуциеву в фильме «Мне двадцать лет» так своеобразно воплотить свой замысел о судьбе поколений, преемственности живых революционных, гражданских идей. Ясность позиции Михаила Ромма сообщила картине «Обыкновенный фашизм» ту неповторимую личную интонацию, которая определила характер фильма, его разоблачительный пафос, его глубоко гуманную сущность.

Сегодня советские кинематографисты немало могут записать в свой актив. Не случайно на XXIII съезде Коммунистической партии были отмечены поиски и завоевания нашего киноискусства. Однако с трибуны съезда прозвучал и голос суровой, серьезной критики, требовательный призыв к работникам кино активнее, лучше выполнять поставленные задачи.

Что же мешает кинематографистам создавать такие фильмы, которые бы отвечали высоким запросам времени, воздействовали на души людей, волновали своими мыслями, зажигали внутренней страстностью? Что препятствует порой талантливым исканиям и открывает «зеленую улицу» холодному ремесленничеству? Какие «больные вопросы» тормозят плодотворное развитие кинематографа?

Об этом шла речь на втором пленуме Союза кинематографистов, обсуждавшем задачи советского киноискусства в свете решений XXIII съезда КПСС.

От киноискусства народ ждет голоса правды, мужества, глубокой веры. С позиций подлинной жизни — сложной, противоречивой, многогранной — должен говорить экран со зрителем. И нынче, в преддверии таких знаменательных дат, как 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, с работников кино особый спрос. Картину прошлого и настоящего должны воссоздать произведения яркие, заражающие революционной энергией, фильмы-открытия, несущие в зрительный зал нечто новое и важное.

Должны...

Но разве не внушают тревоги некоторые ленты, посвященные страницам революционной истории, разве не вызывают чувства неловкости и горечи созданные на кино- и телестудиях многие фильмы, связанные с деятельностью Владимира Ильича Ленина?

Свой, современный взгляд на историю — это необходимое условие успеха. Одно лишь более или менее правдоподобное изложение известных событий не увлечет по-настоящему зрителя. Может быть, он и досмотрит до конца фильм, где достаточно подробно и старательно перед ним будут развернуты «дела минувших дней», однако никакого эмоционального, активного заряда такая картина в зрительный зал не сообщит, ее «коэффициент полезного действия» окажется ничтожным.

Вдумайтесь: почему столь быстро сошли с экрана, не оставив заметных следов в жизни нашего кинематографа, фильмы «Залп «Авроры», «Мы — русский народ», «Первая бастилия»? Ведь в них вложено немало большой и, конечно, добросовестной работы. Да потому, в первую очередь, что создатели этих лент не вышли за пределы сказанного ранее, а, в сущности, повторили уже знакомую схему, всего лишь проиллюстрировали те или иные исторические факты. События прошлого не были *вновь пережиты*, *заново осмыслены*, раскрыты с учетом большого исторического опыта.

А фильм «Год, как жизнь»?! Не обидно ли, что картина о великом вожде революционного пролетариата Карле Марксе опять-таки обернулась сводом иллюстраций «на тему», что образ гениального мыслителя и ученого не рождает взволнованного отклика, живого чувства сопричастности у сидящих в зале?

Нас не может не беспокоить тот факт, что неудачные, нехудожественные картины обесценивают историко-революционную тему, отчуждают от нее зрителей. Историко-революционные фильмы всегда были гордостью советского киноискусства, первые фильмы о Ленине вошли в его «золотой фонд». Вспомните, как при переполненных залах шли «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», с каким вдохновением смотрелись эти ленты! А сегодня, справедливо заметил в своем выступлении на пленуме секретарь Союза кинематографистов А. В. Караганов, «недостаточно ответственным отношением к ленинским фильмам мы можем растранжирить это трепетное зрительское чувство».

Телевизионное объединение киностудии «Мосфильм» выпустило недавно художественно-документальный фильм режиссера Г. Александрова «Ленин в Швейцарии». Фильм показывался по

телевидению. И вот уже в редакцию нашего журнала адресуются телефонные звонки, письма зрителей, высказывающих недоумение по поводу увиденной картины. Недовольство вызывает откровенно иллюстративный строй фильма, чрезмерное увлечение антуражем, безвкусными инсценировками.

Нельзя не присоединиться к драматургу Г. Фрадкину, резко критиковавшему на пленуме фильм «Ленин в Швейцарии» за отсутствие образного, художественного осмысления материала, за имитацию документальности. Он прав в утверждении, что подобные картины своим поверхностным и легкомысленным отношением к важной и ответственной теме могут только нанести серьезный вред.

Гражданская ответственность художника. Чувство времени. Высокая требовательность к себе и своим товарищам. Непременное ощущение огромной и чуткой армии зрителей, в чей адрес предназначается творческий труд. Вот те «киты», на которых зиждется наш кинематограф. Игнорировать их — значит оказаться в арьергарде, в стороне от задач, диктуемых жизнью.

К сожалению,— и об этом много говорилось на пленуме Союза кинематографистов — немалое число картин, выпускаемых киностудиями, далеко от подлинного творчества, являет собой тот суррогат искусства, который не может служить настоящей духовной пищей. Для таких фильмов чужды поиски, взлеты фантазии, острый поворот мысли. В них нет места неожиданности, тонкости, непосредственности. Нет индивидуальности художника. Штамп, схема — вот их хозяева и учителя. Элементарность — вот их стихия. Их философия не идет дальше азбучных истин, они не умеют смотреть вперед, открывать новое. Не случайно фильм под названием «На завтрашней улице» показывает вчерашний день, варьирует старую схему. А картина «Космический сплав», при внешней модернизации, скользит по давно наезженной колее, безоговорочно повторяя бутафорскую эстетику.

«Серым фильмам» противопоказана глубина, серьезность исследования, а значит, и правда жизни. Они снимают с нее всего лишь верхний, тощенький слой, ничуть не заботясь о том, что недодано зрителю, сколько полезного, насущно важного осталось втуне. Поэтому «серый фильм» не только не будит мысль, но, напротив, словно усыпляет ее, не раскрывает явление, а как бы вуалирует его.

Вот один из примеров такого легковесного, пустопорожнего подхода к действительности.

Всем известно довольно сложное положение, которое сложилось сегодня на Байкале. Байкалу, его водному и лесному богатству грозит урон. Об этом — взволнованные корреспонденции газет, обеспокоенные выступления на съезде партии... Общественность бьет тревогу. И почти одновременно с этими тревожными сигналами выходит фильм — лирическая кинокомедия «Приезжайте на Байкал». Что же видит на экране зритель? Традиционную суматоху, разыгравшуюся в сражении двух рыболовецких бригад за столичных кинооператоров: отстающая бригада переманивает кинокорреспондентов у мнимопередовой. Испробованные ситуации, штампованные комедийные приемы и трюки, стандартный набор персонажей, красивенькие, открыточные виды Байкала — вот арсенал средств, которые использует режиссер. Правда, все это прикрывается темой борьбы с показухой и бюрократизмом, но о том, сколь «серьезна» эта борьба, можно судить по изображению в фильме жизни и работы рыбаков, напоминающих скорее театрализованные выступления ансамбля песни и пляски — с солистами и солистками. Стоило ли ради этого «ездить на Байкал»?

Робость перед сложностью жизни, нежелание в ней разобраться, стремление сгладить, обойти истинно острые вопросы — разве эти черты «серого фильма» не тормозят движение нашего киноискусства, не накапливают в нем утяжеляющий балласт? Мы уже не говорим о том эстетическом уроне, который наносят зрителю картины, подобные фильмам «Спящий лев», «Там, где цветут эдельвейсы» и иже с ними. Почему же столь живуча проблема «серости» в искусстве, почему (как документально продемонстрировал в своем выступлении драматург А. Каплер) из года в год повторяются заклинания о том, что «на экраны страны продолжает выходить много плохих, бесталанных фильмов», почему на одной и той же студии рядом с картинами «Ленин в Польше», «Обыкновенный фашизм», «Звонят, откройте дверь!» возникает «Стряпуха», а с фильмом «Тени забытых предков» соседствует «Повесть о Пташкине»?

Мы не случайно несколько раз повторили «почему». Эти вопросы регулярно адресуют редакции журнала его читатели. Они хотят понять, как объяснить недопустимый разрыв между тем, что стремятся увидеть на экране зрители, и кинопродукцией, которую нередко демонстрирует экран.

Попытаемся найти корни этого печального явления, опираясь на высказывания и суждения участников последнего кинематографического пле-

нума. А они были единодушны в утверждении: созданию посредственных, слабых фильмов способствует существующая ныне система производства. Когда производство не отделено от творчества, творческий брак всегда будет иметь «вид на жительство». Если, как верно заметил директор «Казахфильма» К. Исмаилов, у студии запланирован запуск в октябре переходящего фильма, она должна запустить в производство этот фильм во что бы то ни стало — пусть даже заведомо слабый, непригодный сценарий. «Можете ли вы себе представить, что работники издательства из-за того, что, скажем, Шолохов не принесет в срок запланированную рукопись, перестанут получать зарплату? Нет. А для киностудии такое положение в порядке вещей». Не вышла «запланированная единица» — коллектив студии лишается заработной платы. Поэтому директор вынужден бороться не только за запуск в производство недоброкачественного сценария, но и за выпуск на экран неполноценного фильма.

Но есть и другая причина появления на свет картин слабых, ремесленных. Это неуместное меценатство, бесхарактерное отношение к людям неталантливым, не способным создавать истинно художественные произведения. Это беспринципность в оценке, амнистирование недостатков, отсутствие честной, нелицеприятной критики.

На каждой студии есть люди, работа которых показала: сегодня этому человеку нельзя поручать самостоятельную постановку. Степень его дарования, его культура, объем познаний — все голосует против. Однако режиссер ставит одну картину, вторую, третью, четвертую... Ставит в срок, с экономией средств и посему зачисляется в хорошие производственники. Неважно, что фильмы, созданные им, и есть образец возмущающей всех «серости». Зато «выполняется» план, зато сценарии, которые он ставит, никогда не вызывают сомнений — они благополучно обтекаемы, а потому «легко проходимы». Конечно, не просто сказать такому режиссеру правду о его возможностях, не легко отстранить его от работы. С одной стороны, мешает чувство гуманности, с другой — интересы производства, ведь куда проще иметь дело с человеком, который «укладывается в график»... И все-таки пора сделать этот шаг. Иначе страдает искусство, страдают миллионы зрителей, получающих пустоцветы.

В Союзе кинематографистов, в художественных советах студий еще не установилась атмосфера, исключающая неискренние похвалы товарища по работе, непонятную терпимость к существенным просчетам в произведениях. Прав первый секретарь союза Л. Кулиджанов, заявивший о том, что необходимо научиться честно критиковать и научиться трезво и разумно воспринимать критику. Нежелание сказать правду и неумение эту правду выслушать — две стороны одной и той же медали — равнодушия. Равнодушия к судьбе художника, к судьбам киноискусства, к интересам зрителя. Будь более принципиальны и определенны в своей оценке материала картины «Спящий лев» члены творческого объединения «Мосфильма», возможно, зрители и не узнали бы такого произведения. Отнесись со всей строгостью к замыслу и режиссерскому воплощению фильма «Приезжайте на Байкал» работники студии имени М. Горького, не пришлось бы сегодня краснеть перед зрителем за эту ленту.

И здесь мы подходим к другому, не менее важному аспекту разговора — к вопросу о прокате фильмов, об их дороге к зрителю, о том, существует ли прямая взаимосвязь между качеством ленты и ее прокатными возможностями.

Журнал «Искусство кино» не раз обращался к работе кинопроката. Желанием улучшить ее, максимально сблизить работу художников кино с интересами и потребностями зрителя были продиктованы критические выступления журнала. В канун пленума мы снова вернулись к обсуждению актуальных и «больных» проблем проката, собрав в редакции совещание «за круглым столом»*. Насколько своевременным было такое совещание, показал весь ход пленума, уделившего немалое внимание разговору о существующей прокатной системе. Выступавшие останавливались на ее серьезных пробелах, говорили о том, что недостаточно четкая и гибкая работа прокатных организаций затрудняет путь фильма к зрителю, во многом обесценивает труд художника, поскольку картина не собирает такого количества зрителей, какое смогла бы собрать при более разумном прокате. План по валу, ориентация на валовый сбор, отсутствие индивидуального подхода к фильму — вот нынешние беды кинопроката, столь усложняющие проблему «Кино и зритель». Кстати, она существует в полном объеме и в области научно-популярного и документального кинематографа — там фильмы фактически лишены своего адресата, лишь ничтожная их часть попадает на широкий экран, получает возможность встречи с аудиторией.

Таким образом, художник и его главный судья — зритель — оказываются разобщенными. Прокат — в его нынешних формах — не влияет на

* Материалы совещания публикуются ниже.

планирование фильмов, на их качество. А картины, в свою очередь, не дают той идейной, эстетической отдачи, которая предполагалась замыслом автора.

Однако, критикуя серьезнейшие недостатки современного состояния кинопроката, нельзя обходить молчанием и тот факт, что ряд наших картин не воспринимается зрителем, сеансы проходят при полупустых залах. И тут уже работники проката оказываются перед сложной задачей: фильм кинематографической общественностью признан хорошим, нужным, а широкая публика его не смотрит. Здесь есть над чем задуматьея мастерам кино. Как верно говорилось на пленуме, надо обращаться к таким художественным средствам воздействия, которые бы завоевывали многомиллионную аудиторию, надо бороться за успех у з р и т е л я.

Сегодняшний зритель способен принимать и полотна широкого исторического размаха и психологически углубленную картину — важно, чтобы возникал человеческий интерес к происходящему, чтобы зал не пытался распутать сложные формальные построения фильма, а взволновался изображаемой судьбой, проникся глубоким доверием и сочувствием к герою. Чтобы мысли, высказанные авторами, затронутые в в фильме вопросы были не хрестоматийными выдержками, однообразно и скучно иллюстрированными на экране, но оказывались частью той «пищи духовной», созвучными тем раздумьям, которыми изо дня в день живет наш народ.

Современность, острота проблемы — первое условие успеха будущего фильма. Мы много говорим о художниках как о разведчиках нового, исследователях жизни и т. п. Но познакомьтесь с тематическими планами студий, планами производства фильмов в будущем, юбилейном году — много ли вы найдете картин, поднимающих крупные, значительные темы нашей и международной жизни? Много ли фильмов обещают быть увлекательным кинорассказом о том, чем живет народ с е г о д н я, пройдя большой и сложнейший путь пятидесятилетнего социалистического развития?

Никто не оспаривает значения историко-революционных лент, картин о недавнем прошлом. И все-таки современность — в ее прямом значении — в сегодняшнем этапе жизни должна преобладать на экране. А действие наших современных фильмов, как правило, отброшено на пятилетие, десятилетие, двадцатилетие назад. Где уж тут говорить о перспективном взгляде в будущее, о «впередсмотрящем»...

Заметим: в таких талантливых фильмах, как «Звонят, откройте дверь!», «Берегись автомобиля!», «Крылья», действие происходит как бы сегодня, за стенами кинотеатра — и в то же время мысль художника широко, обобщенно охватывает действительность, связывает «сегодня» с «вчера» и «завтра». Современность, в самом точном смысле слова, никогда не ограничивала масштаб мысли талантливого художника.

Конечно, здесь главное зависит от кинодраматурга, ведь ему принадлежит роль первооткрывателя, он должен поднимать новые, неизведанные пласты жизни. Но трудно принять и позицию тех режиссеров, которые из года в год обращаются «в глубь столетий», предпочитают восстанавливать события прошлого, уходя от проблем наших дней.

Жизни современного человека, насыщенной и сложной, должны быть отданы внимание и любовь художников кино, разнообразная творческая палитра мастеров киноискусства, включающая и философский драматизм, и широкую эпичность, и тонкую лирику, и глубокое психологическое исследование. В решении больших созидательных задач, намеченных XXIII съездом партии, кинематограф обязан сказать свое слово. Ему надлежит не только отразить этот новый шаг в будущее, а и стать активным участником формирования нового — в психологии, в отношениях людей, в их целеустремленном движении вперед.

Грандиозная программа преобразований, выдвинутая перед народом партией, неизбежно связана с новыми проблемами, с новыми глубокими процессами не только в сфере экономики, но и в области духовной — они неразрывны. Сегодня строится фундамент коммунизма, сегодня советские люди совершают подвиги труда и чести. И так естественно желание зрителя увидеть на экране то, чем живет страна.

Как взять от фильма больше?

Мы получаем много писем от читателей о прокате.

Пишут кинематографисты, возмущенные тем, что даже лучшие фильмы выходят к зрителю без необходимой предварительной пропаганды и вскоре исчезают с экрана под напором импортных низкосортных «боевиков».

Пишут киномеханики дальних городов, рудничных поселков, рыболовецких баз о том, как трудно получить копии новых фильмов.

Пишут зрители, желающие глубже изучить киноискусство, о том, как быстро кончается прокатный век фильма.

Пишут и о том, как странно теперь выходит новый фильм на экраны — сначала где-нибудь на парадной зрительной площадке к какой-нибудь кампании или по случаю фестиваля и только через несколько месяцев в массовом прокате. Даже зрители-энтузиасты часто не знают, «прошел» тот или другой фильм или «не прошел». А ведь от этого во многом зависит его репутация!

Пишут о плохо подготовленных премьерах, о неумелой и совершенно недостаточной рекламе. Особенно много претензий у авторов документальных и научно-популярных лент — к широким кругам зрителей фильмы эти пробиваются крайне редко. Фактически их нет в широком прокате.

Где тут претензии справедливые, где напрасные? Каковы действительные права и возможности работников кинофикации и проката? Могут ли они проявить инициативу, организаторские способности или вынуждены действовать автоматически?

Кино способно на большее, на лучшее — во всех отношениях. Но как сделать возможность реальностью? Как взять от фильма все, на что он способен?

Вот об этом мы решили подумать сообща, пригласив к нашему «круглому столу» кинодраматургов, режиссеров, работников проката и кинофикации.

●

Встречу открыла главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева:

— С самого начала хочу сказать: что бы мы сегодня ни говорили, какие бы упреки ни предъявляли прокату,— а избежать их не удастся,— проблемой номер один останется качество фильма. Мы от этого никуда не можем деться — это главный вопрос, и то, что некоторые наши творческие работники совершенно игнорируют проблему зрителя, не думают о том, насколько интересен для зрителя будет их фильм, является глубочайшим заблуждением. Такой писатель, как Достоевский, всегда с волнением спрашивал: занимателен ли его роман? Занимательность никогда не противостояла философии, художественной ценности, и мы делаем огромное упущение, когда не думаем об этом.

К сожалению, к такому бездумью нас приучило иждивенчество, которое с незапамятных времен укрепилось в сознании многих кинематографистов. Считается, что

любой «шедевр» государство обязано оплатить, а зритель — проглотить. В этом отношении иждивенчество буквально в крови. Сколько у нас на складах скопилось затоваренных книг! А сколько фильмов, которые свободно могли не выйти на экран, вообще не появиться и которые планируются не потому, что обещают быть интересными, увлекают замыслом и могут рассчитывать на последующий успех в прокате, а по другим соображениям: тема нужная, человека надо загрузить работой и т. д. То есть, в действие вступает цепь побочных обстоятельств, которые оказываются очень действенными и от которых искусство неизменно теряет.

Каким бы идейно или философски значительным ни было содержание фильма, мы не можем сегодня игнорировать проблему интересности и занимательности. Ибо искусство рождается только тогда, когда его воспринимают.

Мне кажется, что сегодня это предмет нашего особенного беспокойства. Что вы, предположим, будете делать с картиной «Хочу верить» Киевской студии имени А. П. Довженко? Как вы обеспечите 70—80 процентов сборов с картины, в которой ничего не происходит?

Мы подсознательно еще живем в то время, когда делалось семь «шедевров» в год. Мы забыли, что сейчас выходит около 400 картин и зритель имеет возможность выбора. Сейчас существует своего рода конкуренция между фильмами, и мы от этого никуда не денемся. Никому нельзя навязать фильм, даже если кричать на всех углах, что это самый лучший, самый прекрасный фильм. Картины соревнуются, спорят друг с другом, и нельзя остаться в стороне от этого спора, пустить его на самотек. Потому что это всегда — спор идей, вкусов, понятий, и мы обязаны в него вмешаться самым активным образом.

А. Митта, кинорежиссер:

— Как-то на Художественном совете объединения «Юность» на «Мосфильме», где я работаю, возник довольно неожиданный разговор. Один из уважаемых кинематографистов, возражая против запуска в производство одной картины, заявил, что этим мы обкрадываем государство, так как оно потеряет те самые 15—20 миллионов рублей, которые могла бы собрать другая картина. Но поддержки он не получил. Почему? Потому что никто не заставит отложить запуск одного фильма ради другого, пока прокатная судьба картины никак не влияет на кинопроизводство.

Серьезного влияния проката на тематический план студий нет. Поэтому неверно, мне кажется, безропотно принимать претензии прокатных организаций. Нам говорят: нужны комедии. Но разве чувствуется реальное влияние проката на запуск большего количества комедий? Или на производство фантастических картин?

Обвинять в неусердии работников проката, очевидно, было бы несправедливо. Действительно, люди поставлены самими условиями демонстрации фильмов в положение, при котором в общем-то нет резона что-то изобретать, выискивать способы рекламы картин. Не дает картина необходимых восьмидесяти процентов? Долой ее— ждут очереди пять других.

И все-таки в работе проката, рекламировании фильмов есть много промахов и неиспользованных резервов.

В картине «Звонят, откройте дверь!» главную роль сыграл популярный артист Ролан Быков. Однако ни на одном рекламном плакате не было его портрета. Ничем не было выделено его имя. Как ничем не было подчеркнуто то обстоятельство, что этот фильм с участием детей, по существу, не детский, а рассчитан на взрослого зрителя. В Москве прокат фильма был организован и прошел хорошо. Картина около трех недель держалась на экранах и показывалась в вечерние часы (кстати, при полных залах). А вот по стране ее, в соответствии с предварительной рекламой, как правило, показывали только на утренниках. Следовательно, фильм не был доведен до зрителя, не «сработал» в тот адрес, для которого был предназначен.

Разве не обидно это — ведь мы рассматривали нашу картину как работу политически актуальную, если можно так сказать, пропагандистскую.

Я. Варшавский, член редколлегии:

— Наша редакция получает такие предложения относительно проката: надо, мол, прежде всего снизить общую сумму доходов, запланированных от показа кинокартин, и тогда можно будет говорить о культуре демонстрации новых фильмов, о наилучших формах работы со зрителем, о продвижении документальных и научно-популярных лент.

Верна ли такая точка зрения?

Нет, не верна. Мы полагаем, что от хорошего фильма можно взять намного больше, чем собирают прокатчики теперь. Сделать так, чтобы именно хороший, а не любой фильм посмотрело возможно большее число зрителей, чтобы он не затерялся в потоке обезличенной «продукции» — значит добиться и идейно-творческого и экономического эффекта. Добиться того, чтобы лучшие фильмы стали основой проката, постепенно вытеснили серость, посредственность с экрана,— значит создать и моральный и материальный эффект, дать нашей кинематографии хорошую перспективу на завтра.

Хороший кинопроизводственник, получая выручку с какого-нибудь развлекательного, скажем, детективного фильма, должен в то же время поддержать интересный, сложный сценарий, помочь молодому, еще никому не известному талантливому режиссеру. Так, скажем, поступал М. Н. Алейников, работая в «Межрабпомфильме»: он запускал фильм, рассчитанный на широкий успех, и в то же время очень смело шел на дебют Пудовкина.

Ход разговора подтверждает: разобщенность двух систем — производства и проката фильмов — нетерпима.

Заместитель начальника Главного управления кинофикации и кинопроката М. Фадеев* рассказывает:

— Как обстоит дело сейчас?

Управление кинофикации и кинопроката, получив картины от студий и купленные за рубежом, строго распределяет их по кварталам и месяцам. В этом плане записано, какие фильмы в какие месяцы пойдут и каким тиражом. Тираж определяется в зависимости от идейной значимости фильма, его художественных качеств и возможностей проката.

Все советские фильмы студии рассылают в пяти экземплярах по специальным маршрутам по союзным республикам. Союзные республики дают свои заявки на желаемый тираж этого фильма для данной республики.

Затем копировальные фабрики по заказу нашего управления печатают фильмы и по соответствующим разнарядкам рассылают во все конторы проката.

Мы сами издаем бюллетени о новых фильмах для работников киносети и проката, потому что они за месяц должны знать, какие фильмы получат.

Репертуар строится, исходя из целого ряда соображений. Во-первых, мы стремимся к тому, чтобы он был разнообразен по жанрам, отвечал, по возможности, идеологическим задачам времени, вкусам широких кругов населения. В летние месяцы строится более облегченный репертуар — комедийный, музыкальный и т. д.

Дальше — выпуск фильма. Что происходит? У нас всего по Советскому Союзу 140 тысяч киноустановок, из них 20 с лишним тысяч в городских кинотеатрах. И из этих 20 тысяч городских кинотеатров только четыре с лишним тысячи являются в полном смысле слова кинотеатрами, а остальные — это либо очень маленькие, плохо приспособленные к демонстрации фильма помещения, либо клубы в районных центрах, домах культуры, где не каждый день показывают фильмы, и т. д. и т. п.

И эти четыре тысячи кинотеатров дают 75 процентов валового сбора всех городских кинотеатров, а городские кинотеатры дают 75 процентов валового сбора по Союзу.

---

* Ныне М. Фадеев — главный редактор журнала «Киномеханик».

И когда начинается разговор о работе кинотеатра, о том, что люди видят и чего не видят на экране,— главным образом идет разговор об этих четырех тысячах кинотеатров, дающих от шести до восьми сеансов в день с плановой загрузкой от 70 до 96 процентов мест на всех сеансах, в том числе и на дневных.

К чему это приводит?

Вот пример с фильмом «Председатель». «Председатель» по городу Москве собрал по 2,5 миллиона зрителей на каждую серию. Это значительная цифра, ибо для Москвы показатель большого успеха фильма — 2 миллиона 200 тысяч человек. Однако «Председатель» был снят с московских экранов, когда зрительный зал заполнился на 75—85 процентов, ибо такая посещаемость не обеспечивает план по валовому сбору — значит, считается неудовлетворительной.

Наглядный пример того, как между задачами финансовыми и идеологическими возникают противоречия.

Я. В а р ш а в с к и й:

— Вы приводите случай, когда упал процент сборов. И в этом случае формальное понимание «плана» приводит к потерям. Но интересно узнать, как вы относитесь к следующему факту. Картина «Живые и мертвые» во многих периферийных кинотеатрах шла с большим успехом. Но число сеансов было расписано в ряде городов заранее, и как только картина отработала свое число сеансов, ее снимали, заменяли «Черными очками» и тому подобной стряпней. Несмотря на аншлаги в кинотеатрах!

О сходных случаях без конца пишут местные газеты, а положение не меняется. Почему?

М. Ф а д е е в:

— У нас было напечатано 3 тысячи копий фильма «Живые и мертвые». На 140 тысяч киноустановок. Это, как вы понимаете, немного. В областные центры приходится давать 2—3 копии, они расписываются заранее по театрам. Планируется, что этот фильм идет в данном театре, скажем, неделю, затем переходит в другой. Таким образом, несмотря на то, что картина дает полные сборы, мы вынуждены снимать ее, чтобы передать киноустановке, которая ждет своей очереди. Такие случаи бывают. Это огорчительно, но порой неизбежно. Когда у нас ограниченное количество копий, мы вынуждены заранее расписать фильм — в каких театрах, в какие сроки пойдет эта картина.

С. Н а г о р н ы й, кинодраматург:

— Подобная система заставляет терять долю чистого дохода, который государство могло бы иметь. Планирование по валу приводит к тому, что в угоду установленным цифрам загрузки залов государство лишается дополнительной прибыли. Происходят абсурднейшие вещи. После определенного срока проката фильм окупился, через некоторое время он, следовательно, начинает приносить чистую прибыль — и как раз в этот момент картина исчезает с экрана, так как оказывается убыточной для кинотеатра!

Совершенно ясно, что нынешняя система проката не дает возможности получить от фильма максимум возможного.

Ясно и то, что при существующем положении большое число людей, которые хотели бы посмотреть данный фильм, не попадают на него.

Как я понял, невозможно запланировать работу какого-нибудь кинотеатра на 60 процентов загруженности, с тем чтобы добрать то, что мы недобираем на картинах, которые, скажем, уже прошли первым экраном.

М. Ф а д е е в:

—Мы стараемся иметь два соседних кинотеатра или кинотеатр с двумя залами, с тем чтобы, скажем, картина сначала шла в большом зале, а затем переходила в другой зал, но это требует расширения сети кинотеатров. Мы сейчас вводим по 200—300 кинотеатров в год. На данную пятилетку намечено ввести еще 2 тысячи кинотеатров в городах, причем большой вместимости. (Сейчас, в основном, вместимость составляет 500—600 зрителей.)

Надо учесть и другое обстоятельство: дневные сеансы, как правило, загружены наполовину. Вся тяжесть падает на вечерние. И на них зритель часто попасть не может.

С. Нагорный:

— Не разумнее было бы демонстрировать фильм для начала в одном или в пяти-шести кинотеатрах, но в течение двух - трех месяцев, чем собирать зрителя за одну неделю?

Если я, житель Москвы, знаю, что в таком-то кинотеатре сегодня и через месяц идет такая-то картина, я обязательно найду свободный вечер или день и обязательно эту картину посмотрю. А если я читаю в «Вечерней Москве», что картина идет в сорока театрах, а я занят или болен, то уже через неделю я эту картину не посмотрю. Был такой опыт у вас? Хотелось бы послушать об этом.

М. Фадеев:

— Длительный показ в одном кинотеатре — дело хорошее, но при одном условии — если картина интересная, если она собирает зрителей.

С. Нагорный:

— Я думаю, что наша беседа будет более плодотворной, если мы будем говорить, заботясь о судьбах хороших картин. Если картина плохая, то тут все равно ничего не сделаешь, как бы ее ни прокатывать.

Мы все заинтересованы в максимальном распространении хороших фильмов. Система демонстрации в ограниченном числе кинотеатров в течение длительного времени мне лично кажется гораздо более разумной экономически и одновременно удобной для массового зрителя.

М. Фадеев:

— Если бы мы имели в месяц пять-шесть хороших картин... Трудный и сложный фильм может идти в двух-трех театрах, и в таком городе, как Москва, он найдет массового зрителя...

С. Нагорный:

— Еще один важный вопрос здесь поднимался — о рекламе. По-моему, честнее будет сказать, что рекламы у нас вообще нет. Каков обычно тираж плаката или афиши? Я утверждаю, что этот тираж смехотворно мал. Уверен, что не хватает даже по одной красочной афише на одну киноточку.

Я видел, как мои картины и картины моих друзей прокатываются в крупных городах, республиканских столицах и областных центрах — по всему городу нет ни одной афиши. Заменяются они объявлением, написанным местным художником. На каком уровне это делается, вы знаете. Не понимаю, разве для афиш бумаги нет, красок нет? Не понимаю, как можно не тиражировать эти афиши?

А наши фотостенды — какие они безликие, стереотипные. Всюду одинаковые фотомонтажи, независимо от того фильма, который нужно пропагандировать. Сегодня висит 15 фотографий одной картины, завтра—другой. Зритель их даже не смотрит— на них скучно глядеть, неинтересно. Я уже не говорю о качестве фотокомплектов, которые предлагают прокату.

У нас нет культуры рекламы в прямом смысле, вернее, культуры представления фильма зрителю.

На Центральной студии документальных фильмов сделали в декабре прошлого года короткометражку, которая называется «Москвичи в сорок первом». Сообщили, что 23 февраля, в годовщину Советской Армии, она должна появиться на широком экране. Что было дальше? Картина шла два дня в двух хроникальных кинотеатрах в Москве, в залах, имеющих 120 мест каждый, причем, естественно, в ряду других восьми или десяти документальных фильмов. Картину посмотрели две тысячи человек, и она канула в вечность. Промелькнуло название в «Вечерке» среди 30 других, и все. А в Москве сотни тысяч людей, для которых воспоминания о 1941 году святы. Почему же можно давать широковещательные анонсы о выходе больших фильмов, но нельзя дать большую рекламу для маленького документального фильма, если это интересный фильм?

●

Участники встречи—кинематографисты и сотрудники проката—оказались единодушными во взглядах на необходимость серьезных перемен в организации показа фильмов. Даже существующая система проката способна на бóльшую гибкость, оперативность, маневренность — в формах, приемах, стиле пропаганды и демонстрации фильмов. Но вот как раз этой гибкости, серьезных поисков форм лучшего проката картин не хватает прокатным организациям. Прокат сегодня одинаково робок в том, что может улучшить дело — в новых начинаниях, экспериментах—и в попытках изучить, выяснить причины удач и неудач тех или иных картин у зрителя.

Тираж фильма далеко не все решает — многое зависит от активности, деловой инициативы работников проката. Последнее слово остается за ними — они определяют график демонстрации картины, число сеансов и т. д. Очевидно, что разные фильмы нуждаются в неодинаковом, неформальном подходе, и практика требует сочетания кругового показа с монопольным. Пожалуй, перед тем как передать картину в сеть массового проката, стоит устраивать пробные просмотры в одном или нескольких кинотеатрах, чтобы установить примерные сроки демонстрации, на которые можно было бы ориентироваться впоследствии, делая график. Тот порядок заранее составленного расписания, о котором упоминал М. Фадеев, попросту не выдерживает критики. В самом деле, попытки заранее регламентировать успех или неуспех какой-либо картины малосостоятельны. Фактически даже директор кинотеатра, и тот не может предугадать, сколько у него продержится тот или иной фильм — два дня или неделю.

Это и подтвердил в своем выступлении директор московского кинотеатра «Красная Пресня» П. К у з н е ц о в:

— Здесь упоминалось о предварительном расписании сеансов, о праве директора самому устанавливать сеансы в течение всей недели. У нас существует такое правило: в понедельник мы должны дать объявление на четверг о всех сеансах. Но откуда я могу знать, как будет идти дальше тот фильм, который выпущен сегодня? Директор должен иметь возможность маневрировать: если фильм не имеет успеха у зрителя, то уменьшить количество сеансов или вообще снять его с экрана. Я понимаю, что здесь возникает проблема предварительной информации о начале сеансов, но ведь обычно походы в кино не планируются за несколько дней. Беда еще и в том, что у нас фактически нет предварительной рекламы фильма. Мы получаем рекламу в лучшем случае за день-два до выпуска фильма на экран, а должны иметь ее за неделю.

Как работать с хорошим фильмом? Как лучше довести его до зрителя—не формально «прокрутить», а действительно показать зрительским массам? Об этом должна быть сегодня первая наша забота.

Я. В а р ш а в с к и й:

— Надо иметь в виду, что успех бывает разный. Скажем, фильм «Женщины» нравится всем и всюду — по заслугам. Его можно выпускать одновременно на многих экранах. А вот другой вариант: выходит, скажем, фильм «Тени забытых предков». Он заинтересует не всех зрителей, однако же для многих представляет очень большую ценность. Если бы у нас не было таких «трудных», вернее, сложных фильмов, наше киноискусство оказалось бы обедненным. Совершенно очевидно, что нельзя одинаково готовить прокат новой веселой комедии и «Голого острова». Во втором случае просто необходим монопольный показ картины в каком-то одном кинотеатре—пусть зрители постепенно узнают о нем. Зритель должен попасть именно на то, что он хочет посмотреть. Вот выпускается фильм под названием «Мне двадцать лет». А зритель не знает, что это такое — философская драма или музыкальная комедия? Очень важно совпадение зрительского интереса с характером фильма. Пусть мнения зрителей распространяются, как круги по воде...

Существует ли система индивидуального подхода к фильмам, если можно так выразиться? Известны ли примеры, когда фильм выпускался бы сначала в маленьком

кинотеатре, а потом постепенно расширялась его аудитория, или же подход ко всем картинам одинаков?

М. Фадеев:

— Многое определяет тираж. Он колеблется от 150 до 2,5 тысячи копий. Но наиболее типичный тираж — от 800 до 2500 копий (вместе с узкими пленками). Фильм «Тени забытых предков» в Москве был выпущен в пяти театрах. Одни фильмы мы выпускаем в десяти театрах, другие — в сорока.

Л. Погожева:

— Необходимо собрать воедино данные и о числе зрителей и о числе копий фильмов, по каждому в отдельности и по всем вместе, чтобы получить реальную картину сегодняшнего проката в стране. И в маленьких и в больших городах. На дневных и на вечерних сеансах. Важно, чтобы финансовые органы, устанавливая цифры дохода от фильма, исходили из реальных данных, отталкивались от возможного.

Планирование проката требует учета всей суммы обстоятельств — и наличия телевидения, и возможностей широкого выбора репертуара, и постоянного расширения сети клубов, кинопередвижек, и т. д. Только тогда, когда будут систематизированы все эти данные, мы получим представление о действительном положении вещей.

У нас начисто отсутствует индивидуальный подход к фильму и к зрителю. Кинотеатр обязан работать со своими зрителями так же, как работает, скажем, со своими читателями журнал, как работает со своим зрительским контингентом драматический театр. А для нашего проката существует зритель вообще, как некая безликая масса, не поддающаяся дифференциации.

Не считаете ли вы, товарищи прокатчики, необходимым хотя бы для начала в больших городах организовать специализированные кинотеатры, которые бы делились по жанрам — комедийный, приключенческий и т. д.? Начинаете ли вы думать о такой практике, с тем чтобы постепенно научить каждого зрителя выбирать фильм? Надо помнить, что у любого фильма — свой адрес и свой зритель, кроме тех редких случаев, когда выпускается фильм, получающий всеобщее, абсолютное признание. Конечно, хочется больше таких фильмов, и повышение художественного уровня кинематографа, разумеется, остается задачей первоочередного значения. Однако согласимся, что это дело не одного года и не двух лет. Не будем абстрагироваться от практики.

Ф. Крейль, начальник Главного управления кинофикации и кинопроката Государственного комитета Совета Министров РСФСР по кинематографии:

— Совершенно верно. Нужно думать о сегодняшнем дне. Улита едет — когда-то будет. А что же делать сейчас? Как сейчас показывать фильмы и как на этих фильмах увеличить сборы, обслужить нужное количество зрителей и собрать то, что положено?

Я вас уверяю, что мы об этом думаем, и мы эти вопросы никак не ставим в зависимость от последующих решений, от того, каким будет планирование в будущем. Что сейчас делается? Во Владивостоке уже в течение трех-четырех лет группа ведущих кинотеатров организует месячники музыкальных фильмов, пользующиеся большим успехом у зрителей. На последних, обычно субботних сеансах, стали правилом Большие кинопрограммы, в которые входят документальные и научно-популярные фильмы вместе с игровыми. Но мы понимаем, что все это — меры частного порядка. Нужны, видимо, новые формы деятельности кинотеатров. Сейчас уже существуют проекты театров особого типа, где к кинозалу примыкают кафе, библиотека, танцевальный зал. Очень важно, чтобы кинотеатр стал клубом, куда бы люди могли прийти на целый вечер, тогда и программу можно будет строить разнообразнее. Мы тоже понимаем, что значит фильм, работающий на воспитание — идейное, эстетическое, и фильм просто развлекательный. Так что мы не перестаем выискивать любые резервы, которые способны усилить духовное, идеологическое воздействие киноискусства.

М. Ф а д е е в:

— Эти проблемы — предмет нашей постоянной заботы. Ясно, что ряд фильмов требует, хотя бы на первых порах, небольшой аудитории и специальной работы с ними в определенных театрах. Однако предлагаемая специализация театров по жанрам, с моей точки зрения, нереальна по той простой причине, что ни один кинотеатр не наберет на год репертуара в каком-либо одном жанре. Другое обстоятельство: любители определенного жанра, направления и т. п. — это зрители вечерних сеансов. Можно было бы организовать такие театры, и они пользовались бы большим успехом при трех-четырех сеансах в день. Но мы должны давать восемь сеансов, и с полной нагрузкой. Так что, о чем бы мы ни говорили, все упирается в цифры плана.

●

Что бы ни обсуждалось на этой встрече — сложности демонстрации двухсерийных картин или реконструкция фабрики «Рекламфильм», качество пленки или прокат детских фильмов, как бы ни шла беседа, все ее тропки сходились в одной точке — планирование.

Планирование производства, планирование доходов — в рамках единой системы, регулирующей взаимоотношения художника и зрителя, прокатчиков и кинематографистов.

Так или иначе, этого касались все, кто включался в разговор,— кинодраматург Б. Метальников, начальник Московского областного управления кинофикации и кинопроката В. Пухов, заместитель начальника управления кинофикации Мосгорисполкома А. Суворов и уже упоминавшиеся участники совещания. В ходе беседы режиссеры и драматурги говорили о том, как непростительно долог путь картин с момента съемок до выпуска на экраны — работа, которую студия спешит сдать к сроку, потом месяцами лежит на полке. Сотрудники проката в свою очередь сетовали на отсталость технической базы копировальных фабрик. Словом, было ясно: сегодня в кинематографе нет частных вопросов, и попытки локальных решений заранее обречены на неудачу.

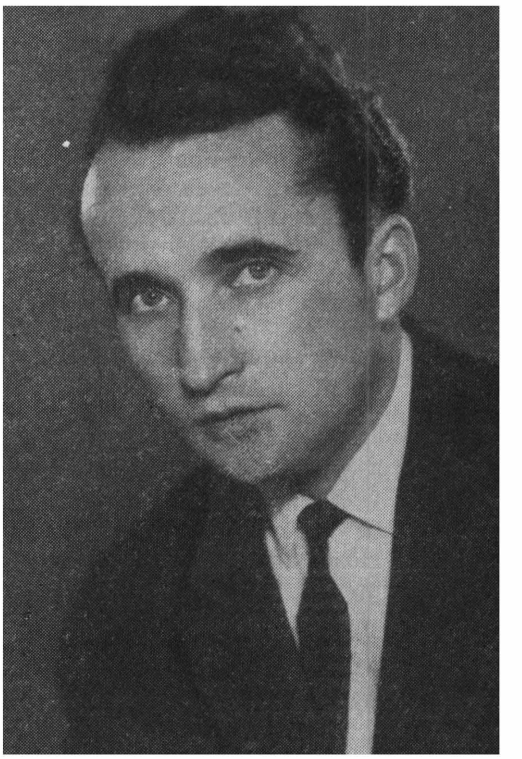
Логическая связь между студией и прокатом должна обрести материальные формы, предусматривающие зависимость между качеством фильма, его идеологическими, художественными достоинствами и успехом у зрителя. Только в этом случае контрольные цифры доходов получат научное, экономическое обоснование. Нельзя же планировать прибыль, как это делается до сих пор — механически, просто по числу мест в театрах.

Прибыль расти может и прибыль расти будет, если отказаться от планирования по валу, если ввести в правило расчет доходов по данным, конкретным фильмам, а не по количеству кресел. Это ликвидирует обезличенность проката, и общность материальных интересов прокатчиков и производственников будет стимулировать индивидуальный, дифференцированный подход к фильмам.

Надо повысить ответственность и кинематографистов и работников проката за «отдачу» киноискусства.

ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА за 1966 год

Писатель ДУМБАДЗЕ Нодар Владимирович — за повести «Я вижу солнце» и «Я, бабушка, Илико и Илларион»



Кинорежиссер ЖАЛАКЯВИЧУС Витаутас — за сценарий и режиссуру фильма «Никто не хотел умирать»

ПОДРОБНЫЙ РАЗГОВОР

Л. АННИНСКИЙ

Не в этом дело, тятя!

Судя по некоторым признакам, кинорежиссер Василий Шукшин был крепко изумлен, когда его первую картину — «Живет такой парень» — восприняли, как комедию. Но громко протестовать не стал: зачем протестовать, когда герой фильма, шут гороховый Пашка Колокольников, стал брать приз за призом: на Венецианском фестивале, на Ленинградском фестивале... Я так думаю, что комедийный успех попросту спас Шукшина от попреков в начале его режиссерского поприща; редкие и неуверенные возражения потонули в море смеха: какие там «проблемы» —«лучшая кинокомедия года!»— зрительный зал в восторге, у людей душенька играет, люди стосковались по комедии, а вы...

Впрочем, возражения вкрались понемногу и в этот восторженный хор. Опомнилась читательница В., работающая воспитателем в детском саду: «Призы фестивалей? Шукшину?? Помилуйте, за что?.. У него герой даже танцует в фуражке. А жаргон!.. Мы бьемся за культуру речи— зачем вы нам мешаете?!»

Профессиональные критики на страницах «Советского экрана», конечно, разъяснили читательнице В. разницу между искусством кино и танцевальным кодексом. Но, кажется, и сами профессиональные критики уже забеспокоились: из статьи в статью пошли осторожные намеки— мол, не слишком ли нажимает В. Шукшин на «простоту» своих героев; так ведь может получиться, что и интеллигентность вроде того что грех...

Тут уж дело серьезное. На защиту интеллигентности поднялся сам журнал «Октябрь», а там шутить не любят: «...в век, когда все учатся,— воспевать малограмотность героя, в век великих социальных революций проповедовать некую «сермяжную правду», смысл жизни искать в простейших растительных радостях...» — так обрисовала ситуацию Лариса Крячко в № 3 «Октября» (1965) и, не дрогнув, сделала вывод: «Идейная неразбериха».

Эх, спрятаться что ли за «жанр комедии»? Зачем вы, дескать, так серьезно, ведь смехом тут все, люди душой отдыхают, стосковались по комедии, а вы сразу: «неразбериха»...

Не буду. Потому что первое и главное мое убеждение касательно фильмов Шукшина: никакие это не комедии. Он и сам это говорит: «О комедии я не думал... Я в полном недоумении, ибо выяснилось, что мы сняли комедию... Я был уверен, что получится очень серьезный фильм...» Допустим, режиссер может быть субъективен в самооценках. Но фильмы подтверждают их. Шукшин снимает серьезные картины. Очень серьезные!

Теперь, когда вышел на экраны второй шукшинский фильм— «Ваш сын и брат»*,— двух мнений быть не может: Василий Шукшин берет слово не для того, чтобы смешить нас (хотя не исключено, что блеск и обаяние шукшинского стиля произведут и на этот раз дополнительный комедийный эффект). Шукшин берет слово в самой серьезной дискуссии нашего времени: о цели и смысле человеческого бытия. И имеет в этой дискуссии твердую, я бы сказал, программную позицию.

Притом мы, конечно, обязательно поговорим в этой статье о всевозможных «проблемах»: о городе и деревне, о культурности и бескультурье и о том, можно ли танцевать в фуражке. Я постараюсь доказать, что Шукшин прав. Но особенности его творчества побуждают меня начать не с «проблем», а с художественной ткани, не с «доказательств», а с ощущений, не с того, куда нас «зовет» Шукшин, а с того, как он видит мир,— с его киноязыка.

---

* Сценарий и постановка В. Шукшина. Оператор В. Гинзбург. Художник И. Бахметьев. Композитор П. Чекалов. Звукооператор Д. Боголепов. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1966.

...И непонятно, что́ нас приковывает к этим простым, элементарнейше простым кадрам. Калитка дома, кусты на берегу, Катунь весенняя, птички на кустах. Идет подвыпивший мужчина. У калитки его ждет жена с поленом в руках... Какой-то парень выносит из дома ковер. Идут машины по Чуйскому тракту. Теленок у сарая... Перед каждым фильмом Шукшин дает такую прелюдию: нет еще никакого действия, герои не появились, вы еще никого и ничего не знаете... но уже почувствовали, откуда придут герои, вы слышите неторопливый гомон утра, тревожные и веселые будни Чуйского тракта, быт современного сибирского села, вы видите жизнь, погруженную в свой собственный ритм, жизнь, не знающую, что вы ее видите, жизнь в себе...

В «непреднамеренности» шукшинских бытовых прелюдий заложено не только мастерство кинематографиста. В них заложена концепция художника, которая требует, чтобы это самое профессиональное мастерство не было видно. Отсюда— простота ракурсов. Шукшин ставит кадр, словно имитируя бытовую фотографию. Вот Катунь. Она красивая. Мы любуемся ее сверканием на солнце, как любуются видовой открыткой. Вот кошка на заборе. Она живая. Мы ждем, пока она спрыгнет с забора... точно — спрыгнула! Вот деревенский парикмахер стрижет во дворе односельчанина. И смешно и всамделишно вместе. Здесь так живут. Шукшин подсматривает жизнь влюбленным и простодушным взглядом местного мальчишки. Он доверчив и добр. Отсюда— теплая, живая, нечаянная верность его рассказа. Он будто и не вычищает кадра и не делает дублей: во второй раз кошка спрыгнет с забора точно так же, как в первый, а самое ценное — это живой импульс, самотечение натуры, тут ракурсов никаких не надо: поверь жизни, превратись на мгновение в простого фотолюбителя, открой глаза — смотри, как сама жизнь течет — разве такое подделаешь?

Это не эпиграфы к картинам Шукшина, и не «экспозиции места», и не заставки — это именно прелюдии: предсостояние, из которого возникают люди; предчувствие, сразу, интуитивно и вполне охватывающее мир и главную тему Шукшина.

А звучит при этом какая-нибудь полузабытая с детства мелодия, дальний отзвук неофициальной какой-нибудь песни: как по Чуйскому тракту — дороге—много ездило там шоферов... Среди них был отчаянный шофер, звали Колька его Снегирев... Из этого всамделишного, неофициального, живого мира и выходит к нам шофер Колька Снегирев... или Пашка Колокольников, шут гороховый, враль и балагур, настолько прозрачно-искренний в своем лукавстве, что, махнув рукой на его «необразованность», мы просто влюбляемся в него, и все тут.

Артист Л. Куравлев вписался в мир режиссера В. Шукшина с поразительной естественностью. Мальчишка-шофер, живой, доверчивый, простодушный, даже в детских хитростях своих обезоруживающе открытый, — куравлевский Пашка с его заиканием, с его мечтами «встретить в жизни идеал», с невообразимым жаргоном («пирамидон» ты проклятый, вот ты кто,— дразнят его) стал для Шукшина фигурой чуть не символической, вполне выразившей его мир. «Живет такой парень» — фильм не только одного режиссера, это фильм одного актера.

Во второй картине Василий Шукшин пошел вглубь. Он попытался разложить на составные тот характер, который сразу и так счастливо поймал в Колокольникове Л. Куравлев. Фильм «Ваш сын и брат» есть попытка дать систему характеров, проследить на разных вариантах мучащий В. Шукшина жизненный вопрос.

Теперь из сверкающего, талого, весеннего, пушистого деревенского пейзажа возникает целая система характеров — семья.

Семья Воеводиных. Сивобородый отец, «тятя», корень рода. Его речи такие:

— Ты где ее взял, силушку-то? Тут. Тут и тратить надо! А ты хвост трубой и завился в город... Бесстыдник! Дед твой был бы жив, он тебе показал бы силу... А ты только людей смешишь, ездишь по городам со своей «культурой телой»... А то уехали! На метре́ там разъезжают!.. Умник!..

«Там», в далекой столице, разъезжает «на метре» старший сын Воеводиных Игнат. Борец, спортсмен, чемпион.

— ...Хвост трубой и завился в город... Смотрите, какой я сильный!.. И тот, дурак молодой, тоже, чего ты его сманил туда, Максима-то? Чего он там ошивается! Гнать его надо оттуда, а ты его подучиваешь, как ему скорей квартиру с сортиром получить...

Максим — второй сын Воеводиных. Он в Москве недавно, живет в общежитии, работает на стройке. Он еще не успел потерять связи с домом, и в Москве он еще чужой: теряется, робеет, злится. Бегал-бегал по аптекам, искал змеиный яд, чтобы матери послать (от радикулита), отчаялся найти, крикнул какому-то перепуганному фармацевту: «...Я ненавижу вас всех, гадов!»

Зато в родном селе остался любимый сын «тяти» Василий. Плотник, здоровенный парнина, выше Игната, а стеснительный — мочи нет. ...Три сына — три отцовских чувства.

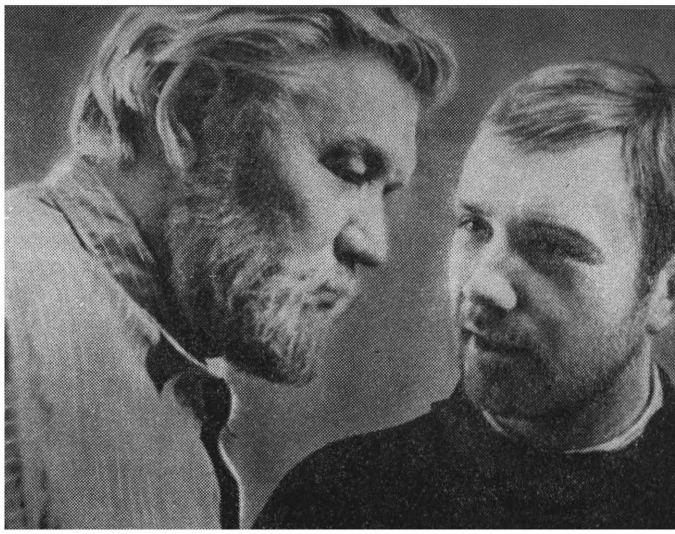
Старик злится на городского хвастуна Игната, что тот изменил родным местам да еще и брата Максима сманил в столицу, а пуще всего тяте хочется, чтобы Васька, телок эдакий, «сгреб да заломал бы хвастуна Игната, показал ему, пижону, что правдушка-то она — здесь, на земле...»

Есть еще и дочь у старика и еще четвертый сын, этот четвертый — Степан — главное для нас лицо... Однако подождем о них говорить, а обернемся пока что на эту троицу сыновей. Не правда ли, подмывает возмутиться? Что ж это, выходит, деревня — хорошая, а город — плохой? Выходит, надобно вроде Василия этого оставаться бессловесным деревенским телком, а если поехал Игнат в столицу — значит уж и порченый? И Максима-брата портит? Выходит, «деревня без города проживет»?

Да, если взять в фильме В. Шукшина эту внешнюю расстановку биографий, то можно из нее извлечь (при некотором усилии) подобные сентенции. Но повторяю: при некотором усилии. Усилие это нужно, чтобы отвлечься от художественной логики Шукшина. Если фильм — всего лишь иллюстрация к проблеме: надо ли молодым людям учиться? или там — допустимо ли танцевать в фуражке?—то, разумеется, из тятиных речей можно извлечь бездну соблазнительных цитат для осмеяния. Да что там тятя! Вот Максим, который бегает по аптекам, «...ведь современный парень, учащийся, черт возьми! Неужели трудно по-человечески объяснить, что лекарство нужно матери...» и т. д.

Этот резонный совет дает Максиму критик Виктор Орлов в «Литературной газете» от 10 марта 1966 года. Максим должен учиться. Василий должен учиться. Деревня без города не проживет. Резонно, да? Ученье — свет, неученье — тьма. Катунь сливается с Бией, а Волга, натурально, впадает в Каспийское море. Можно подумать, что автор фильма — не выпускник ВГИКа, писатель, бывший директор школы и секретарь райкома комсомола, а только что вылезший из пещеры каменный человек, которого надобно срочно учить грамоте. Я хочу только спросить у цивилизованных критиков, доказывающих Шукшину, что человек не должен быть дикарем: видели ли эти критики фотографический портрет Шукшина в журнале «Искусство кино»? Или хотя бы лицо его в фильмах, где он снимался? Не обратили ли критики свое просвещенное внимание на лукавое выражение глаз человека, которому они доказывают необходимость городов?

Теперь самое время ввести в разговор четвертого сына Воеводиных — Степана.



«Ваш сын и брат». В. Санаев — отец, Л. Куравлев — Степан

Тут уж, знаете, всякий культурный человек только руками разведет. Степан этот самый, знаете, что сделал? Из тюрьмы сбежал...

— Что-о??

— Да вот — сбежал... Надоело...

— Как это «надоело»? Он что, опасный преступник? Большой срок имел?

— Да нет... Два года отсидел — за драку... Три месяца оставалось — сбежал.

— Ни черта не понимаю... Три месяца не досидеть и сбежать? Прости, но таких дураков я еще не видел... Куда сбежал-то? Скрылся, что ли?

— Да нет же! Пришел домой! Где его и нашла к вечеру милиция.

— Вот дурак-то. И что же он?

— Спокойно пошел с милиционером досиживать.

— Ну-у, дурак, ничего не скажешь! Убежать незадолго до освобождения, и зачем?— просто, чтобы повидать родных, напиться, спеть какую-то блатную песню и тут же отправиться на новый срок?! Можно понять недоумевающего строгого милиционера из фильма. Преступник да еще и дурак впридачу. Зачем же он это сделал?

— Сбежал-то?.. А вот пройтись разок. Соскучился... Меня сны замучили. Каждую ночь деревня, зараза, снится. Эх, жалко, дождь перестал... А ты любишь первый дождь?

— Я только дураков не люблю... А ведь по лицу не скажешь, что дурак. Три месяца осталось— сбежал! Сколько классов кончил? Шесть лет дурака учили.

Вы уже догадались, что я составил этот разговор из реплик... Степана и милиционера, который ве-

дет его вечером под арест. Но вы пока не догадались, чьи реплики я ввел в эту беседу... Цитаты из статьи в «Литературной газете»! Критик судит Степана точно по тому же внешнему, законному, процессуальному, логичному, элементарному принципу, что и милиционер в фильме. Так ведь милиционер д о л ж е н судить именно так! А критик-то—не милиционер. И первое, что должен в данной ситуации сообразить критик, так это то, что Шукшин как сценарист и режиссер давно уже с а м ввел эту элементарную логику в условие художественного действия. Что эти прописи насчет всеобщего образования, танцев в фуражке и сроков отсидки как-нибудь ему и без нас известны. Что он хочет нам сказать что-то большее!

Нет, не между «городом» и «деревней» проходит в сознании В. Шукшина нравственный водораздел. Не между «образованными» и теми, которые не знают, что такое пирамидон. Не между живущими «там» и живущими «тут».

Смысл не в том, г д е, а в том — к а к живут.

Главная и тревожная тема раздумья Шукшина о жизни — человеческая личность, ее внутреннее единство, ее душевная целостность.

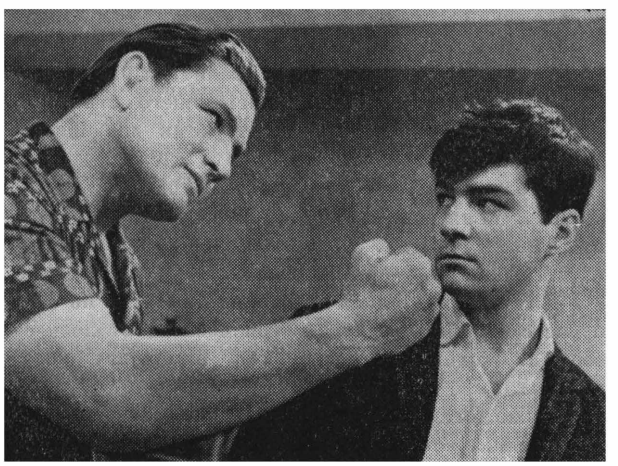
Этот водораздел между людьми, верными себе, и людьми, имитирующими себя, проходит у Шукшина и «там» и «здесь».

Верно, он не переносит, когда «тети в красивых пижамах... в купе в дело и не в дело суют вам «спасибо» и «пожалуйста», тыча вам в глаза свою «культурность».

Но не потому, что это городские тети.

А потому, что себя другим в глаза тычут.

«В а ш с ы н и б р а т». А. Ванин — Игнат, Л. Реутов — Максим



Шукшин признался как-то: я н е н а в и ж у, когда говорят «простые люди».

Понимаете? Нет «простых» и «культурных»! Нет этого оскорбительного для личности внешнего деления! А есть только один внутренний критерий — критерий личности. Достоинство человеческое.

Что такое для Шукшина Василий Воеводин? Стеснительный медведь, лесовик, косноязычная деревенщина? Может быть, но не это важно. Важно, что он таков и есть, каким кажется. Он целостен как характер, хотя и мало проявлен у Шукшина,— он как бы человек в себе.

Что такое Максим? Точно такая же целостность натуры, но уже более выявленная. Максим ершистый, он принципиально отказывается растворяться в городской, столичной толпе, он уже ведет бой за себя, он больше выявлен. Правда, на полуанекдотическом сюжете. Сбиться с ног в поисках випротокса по аптекам, закричать: «Я ненавижу вас всех, гадов!» — это, конечно, казус, но казус многозначительный. Любой милиционер скажет Максиму: «Неужели трудно по-человечески объяснить, что лекарство нужно матери, заболевшей за тысячи километров отсюда?» (ой, опять я цитирую статью в «Литературной газете»). Но ведь Максим только и делает, что объясняет это равнодушным аптекарям, и все никак не найдет, к о м у же надо объяснить все это, чтобы лекарство, наконец, дали! Он бьется в кругу безличной толпы и не хочет становиться частью этой толпы! И жениться на «квартире с сортиром» не хочет по той же причине. Не потому, что принципиально желает, пардон, бегать на двор из курной избы. А потому что, если жениться, то уж по любви. Там или тут — не важно.

— Загнешься ты в своем общежитии! Ты лучше подумай, как тут не затеряться, не пропасть в этой массе.

Это учит Максима жить Игнатий. И уж тут характер выявлен вполне. И отношение автора тоже. Шукшин презирает Игната не потому, что тот остался в городе, вывалился, так сказать, из гнезда родного. Этот дядя из себя самого вывалился. Он—борец, чемпион, циркач — н е ж и в е т. Он изображает жизнь. «Культурой тела» занимается. Профанирует. И, кстати, заметьте (это я — оппонентам Шукшина): выкрикивает этот фанфарон Игнатий фразы-то все сплошь «почвеннические». Мы, русские, крепкий народишка!.. Мы, Воеводины!.. Мы — это мы! И т. д. Или встанет в позу на берегу (Игната прекрасно играет А. Ванин) и заорет:

— Здравствуй, матушка Катунь! Ха!

Вот вам, пожалуйста: уж такой «простонародный» — ехать некуда! А вы морщитесь вместе с Шукшиным: негодяй.

И старика Воеводина с его речами, что город-де испортил Игната, надо слушать опять-таки не как лектора с трибуны, а как живого человека, реагирующего на эти идиотские выкрики. Тут интонация важнее слов. И артист Всеволод Санаев, играющий тятю Ермолая, понимает это. Глаза у него говорят не совсем то, что губы. Слова-то он какие знает? «На метре там разъезжают... Квартиры с сортиром»... А в глазах — печаль стариковская: прожить жизнь и вот вместо уважения дождаться от родного сына: ну, вы, народишка, вот я вам г о р о д с к и х подарков привез. Потешьтесь: вы, мол, п р о с т ы е...

Человеческое достоинство есть величина неделимая, качественная. Сложность вся в том, чтобы отделить это качественное ядро от преходящей шелухи слов. А нравственная тема Шукшина такова, что высказанная с л о в а м и, она всегда рискует попасть в какую-нибудь псевдопроблемную колею.

Однажды В. Шукшин задумал сформулировать в статье эту свою нравственную тему. «Я хотел создать фильм о красоте человеческого сердца, способного к добру» и т. д. Чувствуете? Как только о п р е д е л я т ь начинает, так и выходит какая-то жалкая маниловщина.

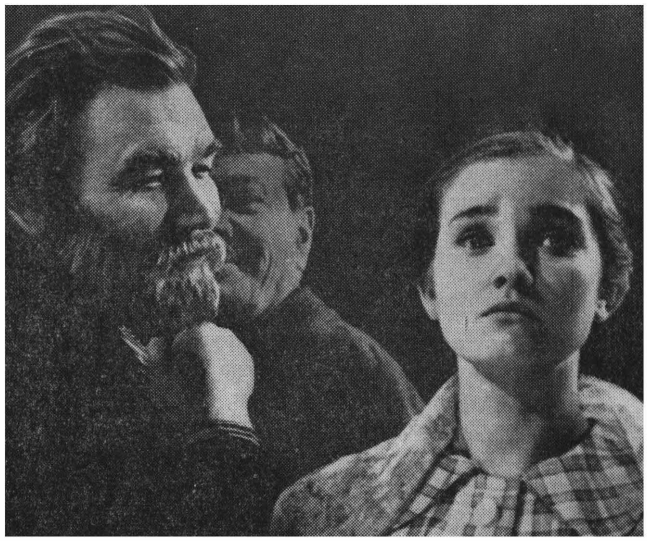
Другой раз решил Шукшин «сформулировать» свою душевность в фильме «Живет такой парень». И вот какой-то заслуженный учитель зачитал нам с экрана сочинение какого-то четвероклашки. «В лесу было хорошо... Потом мы ели...» Одним словом: море было большое. Ужасное притворство.

Вот и теперь попадает тревога и боль старика Воеводина в колею старых словес. Не езди в город... Иди лес валить... А глаза смотрят так, что и объяснить нельзя: совсем другое в глазах.

Шукшин понимает, что мучащее его состояние в словах до конца невыразимо. Мысль изреченная есть ложь? Он вводит в фильм глухонемую сестру Воеводиных Веру (ее точно играет М. Грахова) — воплощение доверчивости, душевности, доброты, неискаженной захватанными словами...

И все же во всей этой разветвленно показанной жизни Воеводиных чувствуется у Шукшина тяжеловатость. Характеры выходят к вам, как аргументы во внутреннем споре. И такое впечатление, что автор фильма что-то доказывает сам себе. Или своим будущим критикам.

Чудо искусства все-таки происходит по-настоящему в первой новелле — о неожиданном приходе из лагеря брата Степана. Это настоящая жемчужина фильма. И если два года назад в образе шофера Пашки артист Л. Куравлев впервые нашел точнейший лирический эквивалент режиссерскому миру Шукшина, то история Степки Воеводина, сыгранного Л. Куравлевым, не что иное, как первое испытание этого душевного мира серьезным драматизмом.



«В а ш с ы н и б р а т». В. Санаев — отец, М. Грахова — Вера

Если расчетливые и безличные «умники» вообще противостоят у Шукшина добрым и живущим по совести «дуракам», то Леонид Куравлев создал, конечно, наиболее последовательный вариант этой нерасчетливой душевности. Пашка Колокольников — типичный «дурак»: балаболка, шут, пустобрех, трепло, болтун, пирамидон проклятый. Но это тот самый м у д р ы й фольклорный Иванушка-дурачок, который оказывается чище и лучше всех, потому что действует он, как бы пародируя глупость тех ситуаций, в которые поставлен. Это излюбленный ход Шукшина: в дурацкой ситуации «умники» оказываются дураками, а «простодушные» человечней всех. Потому что они честнее.

Скажем так: сватовство, брак по-чужому, родительскому расчету. В классическом варианте «живое чувство» должно «взбунтоваться» против такого насилия! Так и бывало в классике. Но Шукшин ставит вопрос наоборот: а что если ж и в о е чувство с о в п а д а е т с этим искусственным сватовством, что ж, и е м у бунтовать «по традиции»? И вот, ставя людей в перевернутую, карнавальную, бурлескную ситуацию, Шукшин вводит в нее «перевернутого героя», Иванушку-дурачка, шута и болтуна Пашку Колокольникова... А мы изумляемся: в чем же тут секрет-то? Сватает дядьку Кондрата за тетку

Анисью: пожилые люди со стыда сгорают, а сват Пашка, который, кажется, первый должен был со стыда сгореть, балаболит как ни в чем не бывало. Еще и подначивает их:

— Жельтмены!.. Мы зачем сюда п-приехали?..

А секрет естественности в том, что Пашка знает то, что таится под этой бурлескной сценой, знает, что дядька Кондрат и тетка Анисья д е й с т в и т е л ь н о тянутся друг к другу, но скованы ситуацией «сватовства». Пашке же что? Он «дурачок», он в этом мнимом карнавале, как рыба в воде. А ведь только он точно и безошибочно знает, г д е тут правда, а где притворство...

Знает он точно и то, почему бросился к горящему бензовозу, рискуя жизнью, отогнал его, предотвратил взрыв. Знает, а не скажет. Почему? Потому что, если говорить об этом, так это ж надо, выходит, «выставляться»: я, мол, значит, «подвиг совершил, я, мол, такой...» А безошибочным чутьем Павел понимает, что этот р а с с к а з о поступке будет самым большим кощунством над поступком, ибо поступок был от душевного импульса, а р а с с к а з — это «для всех», это безличной толпе, это имитация.

И вот спрашивает его журналистка, как водится:

— Что вас заставило броситься к горящей машине?

— Д у р о с т ь.

И поделом тебе: знай, как нужно спрашивать, чтоб тебе ответили. А на дурацкие вопросы— дурацкие и ответы. Вот и ломается Пашка, придуривается и подмигивает дяде Кондрату:

— А ты посмеивайся надо мной. Вроде бы я дурачок. А с дурачка взятки гладки.

Хитрая, лукавая глупость Пашки Колокольникова — форма существования человечности в карнавальной, дурацкой, бурлескной ситуации. Вот он, с е р ь е з н ы й смысл первой картины В. Шукшина, которую приняли за комедию.

И вдруг — все это ушло: карнавальное веселье, жизнь, похожая на сон, и сны, похожие на жизнь. Пашка Колокольников словно очнулся, и он увидел, что он уже не Пашка, он Степан Воеводин, и ситуация нешуточная: не досидел в лагере, сбежал, и к вечеру все откроется, а вот не смог удержаться... сны замучили... явился домой.

— Дурь-то вся вышла?— спрашивает старик Ермолай Степана, думая, что тот отпущен «по закону».

— Да не в этом дело, тятя...—отвечает Степан, углубленный в свои мысли.

Почти две части занимает в фильме картина праздничного гулянья в доме Воеводиных. Внешне этот эпизод статичен: стол, водка, пьянеющие гости, беспорядочный гул реплик и песен. Две части — двадцать минут — мы не можем оторваться от страшного внутреннего напряжения этой ровной, тяжеловесно-веселой, с топотом и частушками массовой сцены — мы вглядываемся в Степкино лицо. Он поет какую-то песню, его никто не слушает, да он и не просит слушать; не в этом дело... он д о м а, о н в е р н у л с я, а там — ладно, там — ответим.

Степка первый замечает сквозь приоткрытую дверь милиционера. Встает и, не полоша гостей, уходит тихонько. Досиживать новый срок. Расплатиться двумя «законными» годами за эту незаконную радость, которую дал старикам своим, вернувшись.

Нет, все-таки и в Степане осталось еще что-то «колокольниковское». Когда уж очень пристают: «Как сиделось?» — отвечает «по-дурацки»: вы, мол, тут в кино раз в месяц ходите, а я там— два раза в неделю...

Но Степан — не Пашка. Слетело веселое придуривание. Осталась «дурацкая» душевность, нерасчетливая, бессмысленная, беззащитная.

Осталась — а там делайте, как знаете.

Василий Шукшин вполне выразил себя в кинематографе. После его фильмов рассказы, на основе которых он снимал фильмы, кажутся бледными и разрозненными набросками. Картины, соединившие в себе разные рассказы, оказались более целостными, чем эти чисто литературные подступы: кинематограф выявил в творчестве Шукшина глубокую нравственную тему, проходящую через все, что он делает. Кинематограф сделал для нас явным психологическое и стилистическое открытие Шукшина, имеющее отношение к нашему всеобщему психологическому состоянию.

Открытие это — душевность, надевающая на себя личину придуривания. К «деревенской» специфике это открытие не имеет ни малейшего касательства. Воистину, надо быть милиционером в искусстве, чтобы эту личину принять за лицо.

И наконец, чтобы с «проблемами» все было до конца ясно, хочу недвусмысленно сказать следующее: заключенные должны быть там, где им быть положено; учиться должны все, и как можно лучше; города — великое благо цивилизованной эры; танцевать в фуражке нельзя.

Ничего в том худого, если в связи с кинокартинами Василия Шукшина мы, критики, напомним себе лишний раз эти полезные истины.

Но... Как это говорил Степан Воеводин:

— Не в этом дело, тятя...

Н. КЛАДО

Так в чем дело?

Полемические заметки по поводу и по существу

Я люблю читать Льва Аннинского. Мне по душе его постоянное стремление докопаться до «ядра ореха». Хотя и огорчает, что нередко он забывает о своей цели, останавливаясь в изумлении перед чудом искусства, найдя его в скорлупе, хоть и красивой, но все же еще не в ядре.

В восприятии критиком фильма «Ваш сын и брат» такое изумление вполне понятно. Картина Василия Шукшина действительно произведение очень привлекательное, радующее талантом автора, и артистов, и оператора, произведение, наполненное прелестными подробностями... Произведение органичное, целостное.

Но чем фильм целостнее, тем, как мне кажется, субъективнее и тем правомернее субъективное его восприятие (а произведение искусства всегда рассчитано на субъективное восприятие). И, значит, воздействие его не ограничивается показанным на экране. Оно значительно шире — измеряется тем, какие рождает мысли у зрителя. Не претендуя на обязательность, я и хочу поделиться своими мыслями, вызванными этой картиной. И поэтому поспорить и с Шукшиным и с критиком Аннинским. Может быть, найдутся и у меня сочувствующие.

Это тем более правомерно по отношению к Аннинскому, что свою статью он построил как спор с видимым и с предполагаемым противником. Аргументы видимых критиков — Л. Крячко и В. Орлова — он убедительно высмеял. Я не хочу останавливать внимание на этих спорах: мне кажется, что они тоже еще где-то в области «скорлупы». Предполагаемых противников Аннинский в какой-то мере вульгаризирует, и потому с ними у него нет трудностей. Но могут быть и другие точки зрения. Поэтому продолжим путь к ядру. Дойдем до возможных для себя глубин.

ПЕРВЫЕ ШАГИ СОГЛАСИЯ

Вступительные кадры истинно прекрасны. Понятна и радость критика тому, что ему открывает экран. Думается, ее разделят многие. Удивляет другое — заявление Аннинского: «...и непонятно, что вас приковывает к этим простым, элементарнейше простым кадрам». Почему? Очень даже понятно. Радость от встречи с родной природой в ее чистоте, незамутненности, воскрешающая теплящиеся в каждом ощущения детства, слитности с красотой русской земли. Аннинский очень справедливо называет эти кадры «прелюдией». Да, но это не только прелюдия к фильму. Это и прелюдия нашей жизни, нашего открытия окружающей жизни, ее красоты в самую чистую пору детства. И это хорошо выбрано В. Шукшиным и снято В. Гинзбургом. И это располагает к фильму сразу, вводит в мир, ощущаемый, как свой.

Впрочем, сама эта радость ощущения природы еще не свидетельствует о духовном богатстве, о высоте морали. Так же, как и мы, воспринимает в фильме реку Катунь человек, не блещущий достоинствами,—Игнат Воеводин.

Шукшин умеет передать органичность жизни человека в природе. И это приближает его героев ко мне. Подобной слитности подспудно жажду и я. Особенно при редких встречах. Хочется, чтобы это было мое. И во мне.

Может, жизнь, вот такая простая, и нужна человеку? Иначе почему же она так созвучна каким-то внутренним потребностям, так трогает душу, где-то даже вызывает слезу?

В фильме немало того, что рождает душевное согласие, чувство благодарности художнику. Свет ясной души Веры (немой дочери Воеводина), открытой добру и чуткой к горю, облагораживает и очищает. Глубокое сочувствие вызывает горечь отца Воеводина, какая-то тихая горечь человека, как бы отходящего в иной мир, все понимающего и не имеющего сил изменить что-либо, цепляющегося за частности и упускающего главное, не нашедшего радости продолжения себя в детях. Постижение художником и открытие зрителю такого характера — большая удача и режиссера В. Шукшина и артиста В. Санаева.

И я за фильм и в пафосе отрицания, в гневе, с каким обличен Игнат, с каким изображено равнодушие города к нуждам человека. Да, в большом городе ощутимее одиночество и нужнее душевность. В том, что отрицает Шукшин, я с ним полностью солидарен. И его воинственная позиция привлекает.

Позвольте, но ведь так я снимаю главный аргумент предполагаемых Аннинским противников? «Противопоставление города деревне»?

АНТАГОНИСТЫ?

Чуть отсрочу ответ на этот вопрос. Уступлю первенство Аннинскому. Он пишет: «Смысл не в том г д е, а в том — к а к живут.

Главная и тревожная тема раздумья Шукшина о жизни — человеческая личность, ее внутреннее единство, ее душевная целостность.

Этот водораздел между людьми, верными себе, и людьми, имитирующими себя, проходит у Шукшина и «там» и «здесь».

Думается, что именно тут критик упрощает художника. Быть или казаться? И только?

Вот как он объясняет проявление этой темы:

«Что такое для Шукшина Василий Воеводин? Стеснительный медведь, лесовик, косноязычная деревенщина? Может быть, но не это важно. Важно, что он таков и есть, каким кажется. Он целостен как характер, хотя и мало проявлен у Шукшина,—он как бы человек в себе».

Но если следовать за Аннинским по фильму, то ведь и Игнат тоже целостен. Он тоже не стремится «казаться», а живет так, как хочет. И в свое удовольствие. Для него эта жизнь приобретателя за счет «культуры тела» так же органична, как и для Василия его деревенская. Однако Шукшин, а вслед за ним и зритель осуждают Игната. Поверьте, дорогой Аннинский, не за то, что тот хочет «казаться» не таким, как есть, а за то, что он таков!

Я в этом фильме не усмотрел ни о д н о г о человека, который пытался бы казаться иным, чем он есть. И отец Воеводин, и все сыновья, и Вера, и даже городские бюрократы и равнодушные... Все они живут так, как хотят, являются такими, «какие они есть». Разве только жена Игната пытается приспособиться к родителям мужа, но роль ее настолько незначительна...

И мне думается, что ядро, отысканное Аннинским, не из этого ореха, напрасно он пытается его втиснуть насильно в эту скорлупу. И фильм Шукшина задуман глубже и значительнее, чем протест против лицемерия.

Как мне думается, нет в нем задачи противопоставления города деревне.

Всякое подобное противопоставление, на мой взгляд, бессмысленно. Ибо красоту и радость жизни разные люди видят по-разному. Сколько произведений было посвящено осуждению горожан, которым не нравится сельская жизнь! Ну и что ж? Помогло? Можно убедить в необходимости, но не в преимуществе. Логикой радость не вызовешь. А радость можно только открыть тем, кто ее способен ощутить. Дело тут не в преимуществах, а в том, что ближе душе человека, именно этого человека, а не всего общества.

В очень интересных, на мой взгляд, телефильмах Игоря Беляева «Сахалинский характер» и «Путешествие в будни» люди, живущие в самых непривлекательных местах, открывают зрителю, чем они для них до́роги. До́роги, несмотря на гнус, морозы и т. д. Есть люди, любящие бродяжничать, охотиться, ловить рыбу, и самый лучший город для них не светит. А есть люди, ощущающие радость в шуме и движении, темпе большого города, и никакой подсчет на пальцах иных «преимуществ» для них не убедителен.

Выход, мне кажется, в том, чтобы люди жили там, где им хорошо. Не подразумеваю под этим Сочи. Выше я уже привел свидетельства — а в жизни их встречал множество — ощущения счастья, обратно пропорционального наличию удобств. Неистребимо стремление человека создавать себе жизнь самому, по своим потребностям, по велению души. По своим потребностям... А они разные. Иногда и противоположные. Не в этом ли суть?

Я не знаю более демагогического выкрика, чем «чей хлеб едите?!». Выкрика тем более бессмысленного в своем обращении к горожанам сегодня, когда и хлеб рождается не только от ручного труда крестьянина. И никакого преимущественного положения хлебороба в нашем обществе нет. Как и преимущественного благородства его труда.

Ведь так же могут воскликнуть и воины: «А кто вас защищает?» И швеи: «А чье платье носите?» И композитор: «А чью музыку слушаете?» И рабочий и ученый...

Везде есть и плохое и хорошее. И сосредоточение огня против плохого — в городе или деревне — не есть противопоставление. Иначе фильмы были бы акафистами, своеобразными поминаниями каждый раз и за здравие и за упокой. Для равновесия и объективности. Все подобные требования— от перестраховки. От предположения, что зритель смотрит фильм, не обладая собственным жизненным опытом, своими нравственными оценками.

Художнику важнее всего у б е д и т ь в своих нравственных оценках. Ценность произведения в том, что осуждает автор и что утверждает, а не в том, где это плохое или хорошее находится. Поэтому гнев Шукшина против Игната и против равнодушных горожан прогрессивен, ибо дает он им бой с позиций нравственных. Никак не могу согласиться с некоторыми критиками фильма, которые на его обсуждении высказывали пожелания, чтобы Шукшин «смягчил» сцены в городе. Более чем странными кажутся мне пожелания смягчить характеристику людей, равнодушных к поискам Максима, а его сделать повежливее, а Игната — интеллектуальнее и т. д. То есть пожелания разбавить, ослабить концентрацию внимания на плохом. Можно спорить с художником, с его мыслями, но надо уважать в нем мыслителя.

Пафос, гнев Шукшина, направленный на осуждение дурного в нашей жизни, благороден. И направлен верно. И одиночество в городе есть.

И равнодушие «среди отдельных аптекарских работников». И приспособленчество к «многообразию интересов и потребностей» со стороны подобных Игнатов.

И спор мой с Шукшиным отнюдь не в том, что он отрицает, а в том, что Шукшин утверждает.

Я вспоминаю фильм сценариста И. Бондина и режиссеров К. и А. Муратовых «Наш честный хлеб». Там сын председателя колхоза, вернувшись после прохождения в городе курса наук, очень легко соглашается на предложение обманным путем «поднять показатели удоя» — в этом он видит для себя перспективу быстрого выдвижения в «герои». Однако на подобное же и неоднократное предложение не идет его отец — опытный председатель колхоза, который за долгие годы руководства колхозом получил от Советской власти сорок благодарностей и выговоров. Не идет потому, что мерит каждое указание своим нравственным идеалом. Соответствует или не соответствует. Что же, и там «противопоставление»? Да нет. Противопоставляется не город деревне, а нравственный идеал. Сын председателя не устоял перед соблазном легкой карьеры. А отец его стоек и мудр и несет в себе эту мудрость труженика, его высокую нравственность. Несмотря на то что фильм подвергался многочисленной и разнообразной критике, я не помню, чтобы кто-либо упрекал авторов «Честного хлеба» за противопоставление деревни городу. Потому что в людях деревни авторы раскрыли нравственную высоту, а в молодом выученике города — ничтожество человека, не сумевшего воспользоваться богатством города. Оно ему не было нужно.

И если в фильме Шукшина Игнат тоже проходит мимо нравственного богатства города, он берет лишь то, что нужно ему, приобретателю, если хотите, потенциальному кулаку, то и осуждается не город, а он, Игнат.

«Ядро» всегда в нравственной позиции автора. В том, что он утверждает. Но в отрицании тоже заключено утверждение. Ведь может быть фильм, где весь пафос в отрицании. Это комедия.

КОМЕДИЯ ИЛИ ДРАМА?

Однако Л. Аннинский отрицает, что фильмы Шукшина — комедии: «...первое и главное мое убеждение касательно фильмов Шукшина: никакие это не комедии... Шукшин снимает серьезные картины. Очень серьезные!..

Василий Шукшин берет слово не для того, чтобы смешить нас (хотя не исключено, что блеск и обаяние шукшинского стиля произведут и на этот раз дополнительный комедийный эффект)».

«Ваш сын и брат». М. Грахова — Вера

Странное обоснование! Мне даже неловко напоминать Аннинскому, что бывают и серьезные, очень серьезные комедии. И что задача комедии не только «смешить» зрителя, а и высмеивать дурное.

Сам Шукшин в своей статье «Послесловие к фильму» «Живет такой парень» (журнал «Искусство кино», 1964, № 9) пишет: «... в комедии... кто-то должен быть смешон. Герой, прежде всего. Зло смешон или по-доброму, но смешон. Герой нашего фильма не смешон. Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, но несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки...» Но, вопреки протестам и намерениям автора, Пашку Колокольникова многие зрители воспринимали именно как такого комедийного героя. Он был смешон по-доброму. А смешон потому, что велико несоответствие его добрых чувств и примитивного представления об идеале и путях жизненного его осуществления. И уж тут протестуй не протестуй — смех не удержишь.

Думается, что и с новым фильмом «Ваш сын и брат» происходит то же самое. Подобную реакцию картина вызывает не только там, где Шукшин высмеивает, и зло высмеивает, Игната и равнодушных городских чиновников. Тут смех — его союзник, нерасчетливо от него отказываться. Но думается, что и в эпизоде, когда старик Воеводин не понимает, что это за слово «Хемингуэй», смеются не над Хемингуэем, а над стариком.

И вообще, он на редкость нелюбознательный, этот старик Воеводин. Когда приезжают артисты, не ходит смотреть: а вдруг шапку сопрут? Конечно, здесь и лукавинка, верно увиденная Л. Аннинским и в Воеводине и в Шукшине. Но... не вся-

кая лукавинка — мудрость. А именно этой мудрости и не хватает мне в старике Воеводине.

Отец сетует на то, как живут дети. Это запоздалое прозрение. Ведь в каждом из его детей виден и он сам. Недаром в финале звучит гордость даже Игнатом. Старик вспоминает, как сам «тут одного сосновского мужика прихватил... Весь в меня, подлец...». Весь не весь — не стоит преувеличивать, но кое-что есть. Скажем, привычка все решать силой. И добиваться в жизни всего физической силой. Степка — кулаками, Игнат — играя мускулами, Василий — взмахами топора, Максим — грозя всех разнести... В семейных, так сказать, традициях.

И Максим — в отца. Отцовская уверенность, что всесилен блат, передается сыну. И попытка накричать на аптекаря тоже от отца.

ЯДРО СПОРА

Особенно примечательно отношение старика к Вере. Вот его рассказ (это про женщин): «Ежели ты ее выпорол... она только злей будет. Да я вот свою раза два вожжами проучил. Она мне взяла и на зло вон немую девку и принесла» (на что кум резонно заявляет: «Это факт биологии»). А вот и про саму Веру: «Кому она к шутам нужна такая? Любит всех, как дура». Вера показывает на руках, что все хорошо. Отец: «У ней... у ней все — во!»

Я не намерен упрекать Шукшина в неточности, неправдивости изображения этих сцен. Нет, это все правда. И в ней проявляется характерное для деревенских жителей отношение к неполноценным физически людям, к «неработникам» и т. д. В то же время за этим грубоватым, жестоким даже отношением скрывается подлинное горе, отцовское горе.

Явственно ощутима боль автора за отца, за всю семью Воеводиных, за близких ему крестьян. Это боль сочувствия.

И все-таки мир деревни, изображенный в фильме, для меня странен.

Ведь самое светлое в деревне — Вера. Но она немая. Она ничего не может сказать людям. Ее не могут выслушать. Только она рада городскому подарку, рада непосредственно, но проход ее в новом платье по деревне, желание поделиться своей радостью со всеми не встречает отклика, понимания... Правда, не встречает и возражений — чего с нее взять. «Любит всех, как дура блаженненькая». А мне именно в Вере, с блеском и точностью, я бы сказал, озаренностью сыгранной М. Граховой, видится то новое, что вызывает надежду и на иную жизнь в этой деревне. Именно Вера переживает новый арест Степана, как трагедию. Для меня это лучшая сцена фильма.

Но в ней — и главный смысл всего фильма. Вера не может понять и принять этот арест. Это противоестественно. Не по-людски. Не по-божески. И то и другое верно. По отношению к тюрьме. Если забыть о том, за что она, эта кара. Но фильм об этом и не напоминает. И когда отец спрашивает Степана: «Ну, выбили дурь-то?» — Степан и отвечает на это фразой, столь полюбившейся Аннинскому: «Да не в этом дело, тятя».

А в чем же дело?

По Аннинскому — в том, что человек должен жить таким, как он есть, а не «казаться». Против ли этого Шукшин?

Противоестественна жизнь Игната в городе. Я с этим согласен. Но мне думается, что и Василий живет в деревне (а до ареста и Степан) тоже не «по-людски».

Но, показав «неполноценность» жизни Воеводиных, оставшихся в деревне, Шукшин теряет пафос критики. Напротив, призывает умиляться деревней. Противопоставляет ее безнравственной жизни других.

В чем же, по Шукшину, нравственность жизни Воеводина-отца? В слитности с природой, в естественности его жизни. Некоторые даже говорят о силе нравственных традиций. Но какая мудрость и нравственность скрываются за лукавинкой Воеводина?

Помнится, Александр Петрович Довженко говорил о «народной интеллигентности», свойственной часто и малообразованным, но глубоко культурным людям. И блестяще показал это в своих произведениях. Вспомним деда-плотника («Поэма о море»), отца («Зачарованная Десна») и т. д.

Противоестественно отрывать людей от земли, все едино — в город, в тюрьму ли... Санаев превосходно передает эту боль отца — рушится привычная ему жизнь. Эту боль и показывает Шукшин. Свою боль за хороших людей. Требуя к ним добра без критики,— хорошие люди, мол, посочувствуйте.

Но сегодня мера-то иная. Мера времени. Нам мало только их «хорошести». И, наблюдая за тем, как сложилась судьба семьи Воеводиных, мы думаем: разве нет здесь их собственной вины? И разве удивительная нелюбознательность отца — не свидетельство растерянности перед движущимся и развивающимся миром?

Воеводин верит в незыблемость крестьянского мира. Это вечно, как природа. Это божье дело. Сотворенное навсегда. У Воеводина своеобразная.

первичная религиозность. А все остальное — «выдумки дьявола».

Я не знаю, верит ли в бога Воеводин. Да это и не важно. Он верит в незыблемость созданного.

А мир меняется у него на глазах. И он не может остановить жизнь. И это печально. Более того, горестно. Помнится, как в талантливом фильме Джона Форда по Эрскину Колдуэллу «Табачная дорога» старик так же не мог понять нового и скорбел о колеблющемся мире. Раздумья и судьба Воеводина близки лейтмотиву американского фильма, судьбе его героя...

Можно привести немало и других параллелей. Но дело не в том, чтобы находить эти сходства. Надо определить особенности именно воеводинского понимания жизни.

Верность нравственным традициям народа — прекрасные качества каждого поколения. И забвение этих традиций у нас неправомерно. Но разве домострой — основа нравственности? А именно домострой (о чем свидетельствуют приведенные выше цитаты) — идеал отца. Я уверен, что от домостроя, от его традиций ведут начало расположенность, готовность к культу. Привычка — сперва к культу отца, затем начальника... Выполнение без рассуждения. Не по убеждению, а по подчинению.

Но если сыновья только и будут, что повторять жизнь отцов, то жизнь застынет в ее первозданных формах. Чем плохи сыновья Воеводина? Тем, что воспитал он их патриархально. Но Шукшин по-доброму снисходит к этой патриархальности. С ее позиций судит жизнь.

А пока деревня будет патриархальна — она всегда в проигрыше. И боль Шукшина за ее судьбу поэтому оборачивается только сочувствием, вернее, ограничивается им.

В фильме старая деревня спорит с тем старым, что есть в новом городе. Зачем? И то и другое заслуживает обличения. Новых же явлений, характерных для современной деревни, которые и могли быть соблазнительны для молодежи, в фильме нельзя обнаружить. В картине городским недостаткам противопоставлена патриархальность. Ее мнимая чистота. И преимущественная нравственность.

Но я за противопоставление м о р а л и передовой отсталой и движения общества — застою.

Река Катунь прекрасна. Но и Катунь движется. Она будет служить людям не только как деталь пейзажа. Переделывая природу, человек переделывает себя. Свою природу.

Тривиальная истина! Почему же ее забыл Шукшин?

«В а ш с ы н и б р а т». А. Филиппова — мать, Л. Куравлев — Степан, В. Санаев — отец

Думается, что здесь проявилась характерная для некоторых наших произведений недооценка самосознания народа, его духовного роста. Это сказалось и в таком фильме, как «Рабочий поселок» В. Пановой и В. Венгерова, где, на мой взгляд, слишком пассивно восприятие рабочими того, что происходит в жизни страны. Это характерно и для фильма «Ваш сын и брат», где словно бы не замечены Шукшиным изменения в родной ему деревне.

Именно здесь мой спор с художником. Я понимаю его боль за судьбу деревни, ее людей. Но эта боль может стать силой, если раскрыть движение вперед, а не только сожалеть о разрушении старого. Революция продолжается, и постоянство революционных преобразований — основа нашей жизни.

Василий Шукшин экранизировал зарисовки, увидевшие ранее свет как рассказы — единства мира в драматической композиции не получилось. Склеить произведение нельзя. Надо его продумать и выстроить.

Я не могу советовать Шукшину поправки. Он сказал то, что думает о жизни. Но и я не могу не сказать того, что думаю о жизни сам. В этом право критика и всякого зрителя. Право спора с художником. Тем более если он талантлив.

У нас общая любовь к Катуни, к родной природе. И общая боль за судьбы деревни. И Воеводиных. Но у меня особая боль и беспокойство за будущее Веры, Василия и Степана — когда он вернется домой. Дом — это огромно. И потому человеку всегда хочется его перестроить, а не только латать крышу.

Г. БАШКИРОВА

Негаснущие звезды

«Кольцевой ритм возбуждения» — этот термин современной физиологии вспомнился мне, как только смыло с экрана далекие горы и затерявшуюся среди них маленькую фигуру человека. Вспомнился, должно быть, потому, что только что увиденный фильм был о науке, о физиках, этих премьерах или, как сказал в шутливом монологе один из героев картины, этих тенорах XX века.

Кольцевой ритм возбуждения — это когда импульс возникает в одной из нервных клеток сердечной мышцы и начинает бесконечно перегоняться по нервным волокнам. Остановить его невозможно, и исход один — смерть. Но тот же импульс, как с изумлением обнаружили недавно ученые, попадая в мозг, производит ошеломляюще противоположный эффект: перескакивая с нейрона на нейрон, возвращаясь снова на определенные участки мозга, он заставляет человека размышлять, мечтать, принимать решения...

Первый импульс фильма «Здравствуй, это я!»*, проходя через всю ленту, как бы замыкается, возвращается на круги своя в последней сцене. Этот первоначально заданный импульс значителен и серьезен, и ты все время волнуешься: выдержит ли фильм эту сложную психологическую нагрузку, не повиснет ли авторская заявка эдаким псевдофилософским кокетливым привеском? Но когда в последнем эпизоде вглядываешься в лицо героя, обращенное к людям, сидящим у костра, к горам, к древнему храму, ко всему миру, понимаешь, что опасения были напрасны.

Начало... Площадь южного города, напряженная, наэлектризованная, застывшая толпа, на стене — огромная шахматная доска. И в этой сутолоке камера постепенно находит человека, которому — это ясно видно — важно не то, что происходит на доске. Звучит его голос: «... Увидев все это, невольно ударяешься в нелепые воспоминания... Что это, старость? И что такое воспоминания? Воспоминания — голод...»

Воспоминания — голод... А что может утолить голод? Годы? А лечат ли годы? И нужно ли человеку нести на себе тяжесть воспоминаний? А может быть, стоит запретить себе вспоминать о душевных утратах — ведь нет на земле тяжелее и безнадежнее груза. Забыть или все нести с собой сквозь годы, растворить в душе так, чтобы прошлое стало частью тебя?

...Развертывалась на экране драма, и вставало в памяти будто бы далекое и все же неотступно связанное с тем, что происходит,— рассказанное поэтессой К. Кузьминой-Караваевой об Александре Блоке. Как-то Блок сказал ей, что трагедия людских отношений в том, что они менее долговечны, чем сама жизнь, и, добиваясь их развития, человек добивается их смерти. Кузьмина-Караваева — женщина причудливой, странной, героической судьбы, участница французского Сопротивления, погибшая в газовой камере,— своей жизнью, самой смертью опровергла слова поэта. Блока, свою любовь к нему — как-то даже неловко произносить это слово «любовь», потому что для матери Марии, как называли ее во французском подполье, оно вместило в себя целую жизненную философию, — она пронесла через всю жизнь, и, может быть, любовь эта помогла ей так достойно, так героически умереть (по легенде, она пошла в газовую камеру вместо молоденькой советской девушки).

Неужели для Кузьминой-Караваевой воспоминания о Блоке остались только «голодом»? Вовсе нет, напротив, они стали путеводной звездой на трудной ее жизненной дороге. Почему же Артем называет и ощущает это голодом?..

Вечную, традиционную тему сценарист А. Агабабов и режиссер Ф. Довлатян решают на остром, пока еще не совсем обычном для кинематографа материале. В одной судьбе они соединяют два, пожалуй, самых сильных чувства, которым от века суждено владеть людьми: любовь к женщине и страсть, одержимость избранным делом. И дело это — наука. Герой картины—ученый-физик. Не просто физик-теоретик, знакомый по давно установившемуся штампу: рассеянный, лохматый, как в нирвану, погруженный в свои хитроумные и никому не понятные (за исключением тех немногих сумасшедших, кто ходит на один с ним теоретический семинар) изыскания. Нет, в исполнении актера Армена Джигарханяна это живой, думающий, страдающий и в конечном счете побеждающий человек.

Правда, авторы картины несомненно погрешили наукообразным камуфляжем. Научные термины,

---

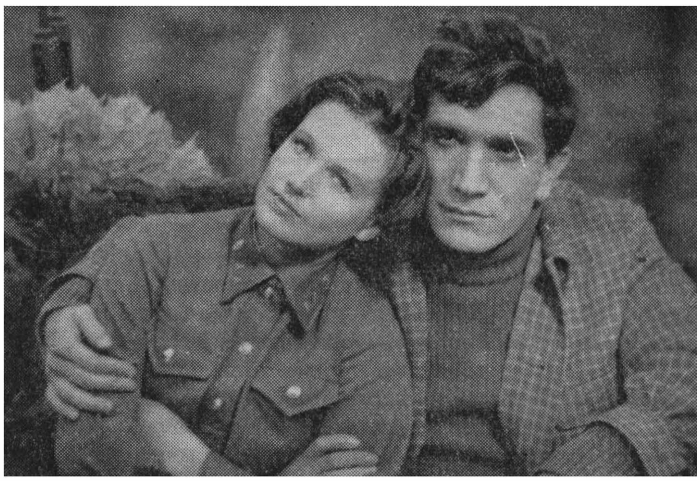
* Сценарий А. Агабабова. Постановка Ф. Довлатяна. Оператор А. Явурян. Художники Р. Бабаян, Р. Карапетян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператор Э. Ванунц. Редактор П. Зейтунцян. «Арменфильм», 1965.

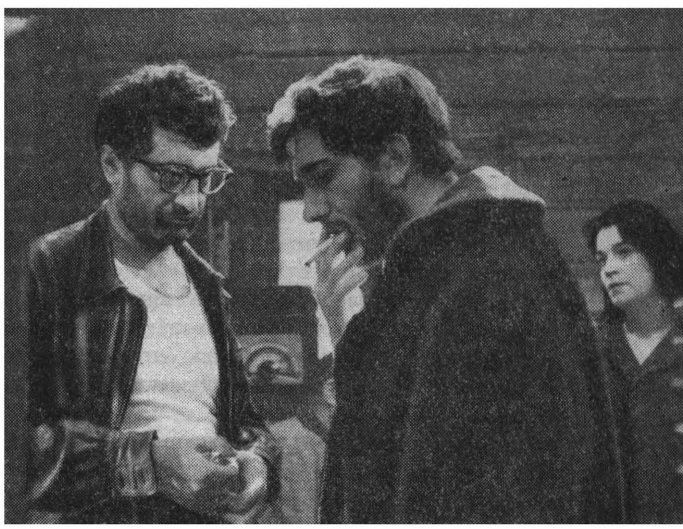
нарочито небрежно, скороговоркой роняемые героями,— все эти «мягкая компонента ядерного распада», «ливни Оже», пики, первичные и вторичные частицы (все это называется, но не расшифровывается) — нехитрый прием, хорошо знакомый всем, кто работает в научно-популярном жанре. Правда, терминологическая бутафория — это уже чисто внешний просчет, вытекающий из иных, глубинных источников. Но о них после. Однако вот что странно: бутафорию эту не очень замечаешь, как не замечаешь и даже оправдываешь традиционность в решении некоторых сюжетных ходов. Когда кончается фильм, с удивлением отмечаешь это обстоятельство и задумываешься — почему бы это? Очевидно, все-таки потому, что своей внутренней интонацией картина нащупывает какой-то очень современный, очень обнаженный нерв сегодняшней духовной жизни. И эта размышляющая, чуть аналитическая даже (хотя разговор идет о вещах эмоциональных) авторская интонация и трогает больше всего...

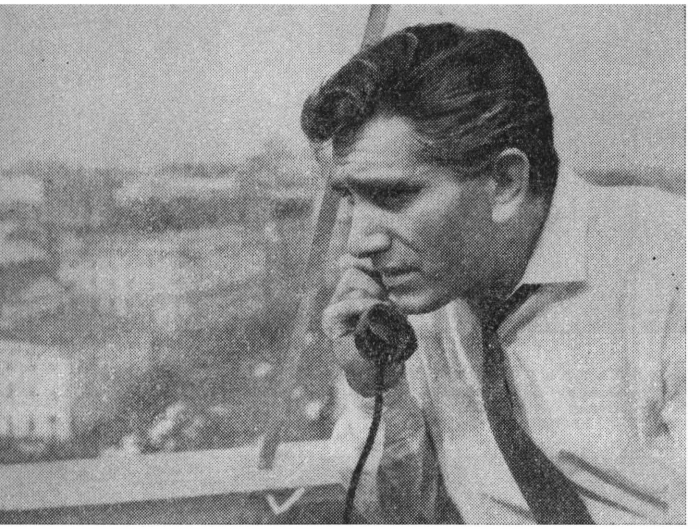
Итак, идет война. Два друга, два студента-физика Артем Манвелян и Олег Пономарев вот-вот должны защитить дипломы, а что будет с ними дальше, как распорядится ими война, неизвестно. Оба по-настоящему увлечены наукой, увлечены настолько, что спорят о ней на крыше во время дежурства, исписывают формулами драгоценные хлебные карточки. Артем придумал что-то такое необыкновенное с космическими лучами, отчего, по словам Олега, «долго будут икать члены ученого совета». Но кому нужны космические лучи, когда немцы подходят к Волге? Как быть в дни бедствий народных с тем, что сейчас принято называть далеким поиском в науке? Как совместить мечту и горестную реальность? Имеет ли право ученый, гражданин, патриот бросить начатое дело, сознавая, что рано или поздно, пусть через десять-двадцать лет, оно может принести пользу родине? Эти вопросы мучают ребят, тревожат их совесть. И вот уже Олег смешно и наивно подлизывается к своему шефу, «светочу разума, оазису в пустыне», великому физику Арону Израилевичу, уговаривая его заступиться за их работу.

Идет война, холодно, тревожно. А у Артема есть Люся — подруга, жена, солдат. Со дня на день она должна отправиться на фронт. Но когда Артем с Люсей долго бродят по парку, а потом никак не могут расстаться у проходной, обоим кажется, что война отступает. (Огорчительно, что эпизод этот, задуманный авторами как поэтичная победа молодости, любви, красоты над насилием и смертью, решен столь неудачно:

«Здравствуй, это я!». А. Джигарханян — Артем, Р. Быков — Пономарев, Н. Фатсева — Люся, Ф. Довлатян — Зорьян







«Здравствуй, это я!». А. Джигарханян — Артем

слишком много этих осыпающихся золотых кленовых листьев, которые так жеманно разбрасывает Люся — Н. Фатеева; слишком долго кружится карусель. Поэзия оборачивается сентиментальностью, правда — вычурной манерностью. Прямолинейно запрограммированная трогательность эпизода не очень трогает.)

Война отправляет Люсю на фронт в тот день и час, когда на ученом совете решается судьба работы Артема. И маленькая девочка, переминаясь с ноги на ногу, терпеливо ждет Артема у витрины «Детского мира» на Кировской, чтобы передать ему слова Люси: пусть ждет, и тогда все будет хорошо. Кажется, лобовая деталь: девочка и взорванное войной детство — «Детский мир» с оклеенными крест-накрест витринами с игрушками, мешки с песком. Однако это решение, выпадающее из образного строя фильма, тем не менее необходимо и оправданно.

А потом Артема посылают на Северный флот размагничивать корпуса кораблей и вскоре срочно отзывают обратно: страна принимается за ядерную физику, и высоко в горах Артем получает свою лабораторию. Здесь спустя год он узнает, что Люся погибла, даже не доехав до фронта...

Такова экспозиция, занимающая приблизительно треть фильма. Дальше идут будни — будни исследователей, будни Артема на Арагаце, будни Олега в Москве.

Начинается то, что составляет главную силу картины — философское осмысление прошлого, места и назначения человека в жизни, места науки, места воспоминаний.

Артем поглощен лабораторией, своими планами. Загадочный маг, добывающий в своих туманных камерах тайны мироздания, не потерял ли он внутреннего единства с обычной жизнью, с обыкновенными людьми? Понятен ли и доступен ли он им? И понятны ли они ему в те редкие часы, когда он спускается со своей почти библейской горы вниз, в шумный, веселый, бурлящий мир?

Как много пишут и говорят сейчас на Западе о трагическом разрыве между наукой, ее творцами и остальным человечеством, а вдруг перед нами на экране именно это? «Наука, призванная изгнать из жизни людей таинственное и магическое, порождает собственные тайны и магию»,— утверждают некоторые философы и историки науки. Отныне на земном шаре существует два мира — мир тысячелетних уверенностей, старых обжитых ценностей и мир науки. Что несет с собой этот второй мир? Крайнюю специализацию, разрыв связей между простым и сложным, между сердцем и разумом? Действительно ли наука обедняет человека, уводя его из жизни духовной в завораживающий мир чистых абстракций? Не отнимает ли она у него простые человеческие радости, не обесценивает ли их?

До чего похожий, соблазнительно похожий вариант перед нами! Может быть, в том и беда, что Артем слишком глубоко зарылся, спрятался в эту свою науку? Мир таинственных частиц и воспоминания о Люсе — давящий груз прошлого — не заслонили ли они от Артема сегодняшний день, изолировав его в некоем замкнутом пространстве?

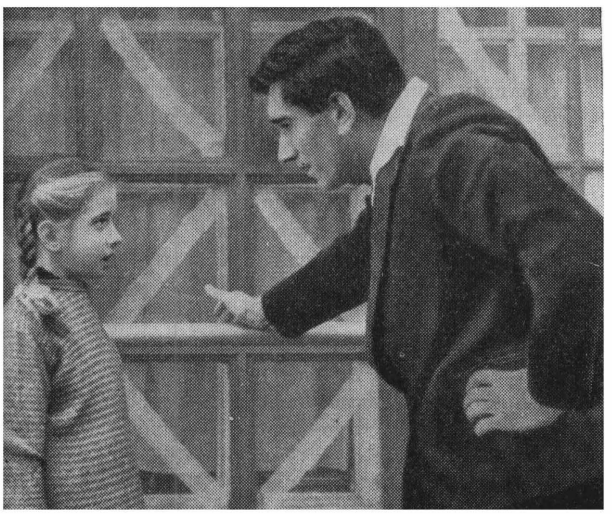
Но в том-то и дело, что в мировом идеологическом споре, выдвигающем разные «концепции человека», авторы фильма выступают сторонниками передовой, гуманистической точки зрения. Отрешенности они противопоставляют общительность, неверию—веру, призрачности, обманчивости надежд — те непреходящие нравственные ценности, которые и составляют душевное богатство советского человека. Гора Арагац, куда зимой можно попасть только на вездеходе, да и то не всегда, маленькая научная лаборатория, где сотрудников — раз-два и обчелся, вовсе не ведут к одиночеству. Человек — в постоянном, тесном контакте с людьми, в курсе их забот и дел, и даже огромные расстояния не в силах прервать дружбы, накрепко соединившей Артема и Олега Пономарева. То, что мы называем «чувством

локтя», явственно ощущается здесь, в этой отдаленной горной лаборатории.

Вот эпизод, бесспорно, один из лучших в фильме. Артем вместе с физиком Зорьяном, работающим у него в лаборатории, «спускается» с горы проветриться, отдохнуть. Они бродят по вечернему Еревану, подшучивают друг над другом, ищут развлечений. Зорьян чувствует себя в городе, как рыба в воде: кому-то кивает, кого-то похлопывает по плечу, кто-то его останавливает. Артем здесь гость более редкий, малознакомый... Лестницы, дома, фонтанчики с питьевой водой, памятники, прохожие, толпа на центральных улицах, спокойно-доброжелательная, не суетящаяся, очень особенная ереванская толпа—в этих кадрах, снятых оператором А. Явуряном, прекрасно переданы настроение, колорит, дух города. И наконец, кафе ночью, разговор случайных знакомых, подвышивших по случаю встречи. Вся эта сцена настолько прозрачна, чиста, что когда Артем, тоже не совсем трезвый, вспоминая прошлое, поднимает тост за вечные, нетленные ценности, за любовь, за любимую женщину, слова его не кажутся неловкой высокопарностью. Прорвавшаяся душевная обнаженность не отпугивает.

И все-таки Артем уходит, убегает от Зорьяна ночью, спешит (хотя идет он очень медленно) к своим воспоминаниям, к военной Москве, к улице Кирова, к тому, о чем никому не расскажешь и нельзя, невозможно рассказать. Прошлое еще живо в нем мучительной болью — и в этом правда сложной, полной противоречий жизни.

«Здравствуй, это я!». Наташа Воробьева — Таня, А. Джигарханян — Артем



«Здравствуй, это я!». М. Терехова — Таня

«Эх, ребята, не тащите на себе прошлое. Это тяжелый груз», —говорит веселый и мудрый Олег незадолго до своей смерти... Что это? Олег сознательно лукавит, желая подбодрить Артема? Или он искренне верит в справедливость своих слов и хочет, чтобы и мы, зрители, поверили ему, такому милому и легкому человеку, такому ясному и чистому в жизненной своей первооснове? (В этой роли мы снова встречаемся с Роланом Быковым, и снова перед нами образ, являющий не просто «пример для подражания», но привлекающий человеческой индивидуальностью, значительностью натуры.)

Умирает Олег, и еще одна потеря все тяжелеющим грузом ложится на Артема. Вот, казалось бы, причина, чтобы замкнуться, окончательно уйти в себя. Но находится девочка в старой кофте, что когда-то терпеливо ждала его у «Детского мира»: девочка выросла и пришла живым вестником из прошлого. Случайно узнав Артема на улице, она решилась спросить его об очень важном, быть может, самом важном сейчас для нее в жизни: ждал ли он так, как просила Люся. И эта встреча с прошлым через двадцать лет убедила Артема, что ничего не забывается и не может, не должно забыться.

Но появление Тани — в то же время призыв к реальному счастью, утверждение того, что нельзя существовать только памятью о прошлом,

«Здравствуй, это я!». В центре: Р. Быков — Пономарев

надо жить сегодняшним днем, воспоминания должны стать только частью тебя, твоих дел.

«А как быть, если прошлое со мной, если у меня есть память? Вот и ты, Пономарь, становишься прошлым. Как я могу тебя забыть?»

Так Артем приходит к тому, что отношения людей могут оказаться не только долговечнее человеческой жизни, но и стать нравственной опорой человека. Прошлое, если оно становится соратником, заставляет шире, умудреннее всматриваться в действительность.

Но тут мне хотелось бы сказать об одном, как мне кажется, немаловажном просчете фильма.

«Кончилось время гордой самоуспокоенности. Будем кувыркаться в противоречиях. Началась драма идей», — говорит Олег, провожая Артема на Арагац. И дальше, по логике вещей, мы должны, если не до конца разобраться, то, во всяком случае, хотя бы ощутить атмосферу «противоречий». Ведь последние две трети фильма все действие связано с успехами и неудачами Артема. Они чередуются, как реплики в каком-то захватывающе интересном спектакле, который идет на сцене почему-то при закрытом занавесе, а дисциплинированные зрители сидят и ждут, когда же разъяснится недоразумение. Но недоразумение, к сожалению, не разъясняется. То, что заставляет Артема годами находиться на горной научной станции, то, что стало главным делом его жизни, словно не так уж важно и интересно авторам фильма. Да, они назвали проблему, они вполне удачно ее проиллюстрировали, развернув перед нами картину быта, нравов ученых. Но достаточно ли этого?

Вот хорошо задуманный и эффектно снятый эпизод: экскурсия на Арагац, с обязательными нелепыми вопросами гостей, с покорным юмором хозяев лаборатории (они привыкли к подобным нашествиям), и все-таки прежде всего с жадным любопытством экскурсантов, пытающихся обнаружить для себя связь между всеми этими таинственными приборами, бомбой, упавшей на Хиросиму, и бомбами, которые могут упасть снова. Но ведь зритель — тот же экскурсант, и, не претендуя на подробную информацию о вторичных космических частицах и о взаимодействии пи-мезонов с ядрами, он хочет понять пафос действия труда ученых, его смысл, механизм его обаяния. Но смысл происходящей драмы идей скрыт надежным занавесом. Характерна в этом отношении сцена заседания ученого совета. Внешне очень правдивая, на деле она оказывается просто правдоподобной. Мы, зрители, не понимаем, о чем идет речь, а не понимая этого, уже не в состоянии разобраться и в категориях чисто этических — в том, кто же прав в этом споре: молодые ли ребята, настаивающие на немедленном создании лаборатории, или те из ученых, кто утверждает, что во время войны не до романтики в науке. Живая во внешних деталях, сцена неточна, расплывчата по существу.

Обидно тем более, что авторы умеют заставить науку «работать» на их замысел, что они способны осмыслить происходящее в лаборатории и в душах людей, слить эти две реальности воедино.

...Зимний Арагац, война, бесконечные неудачи в экспериментах, холод, оторванность от мира, крохотная комнатка лаборатории-времянки. Камера выхватывает уголки лаборатории, спящих людей, аппаратуру, надолго замирает на плошках с горящим спиртом, останавливается на курдианке Нази, помогающей в лаборатории по хозяйству. И это колеблющееся пламя в причудливых плошках, это прелестное лицо, словно сошедшее с древних рукописей Матенадарана, зубцы кривых на лентах самописцев — все это вместе создает редкостное ощущение иллюзорности, нереальности окружающего. Как органично звучит здесь монолог героя:

«Миражи, два года одни миражи*» ,— говорит Артем. — Иногда нам казалось, что все уже прояснилось и эти новые частицы уже наши...» И снова камера панорамирует, и снова голос: «Да, миражи, два года одни миражи... А мы

* Миражи — ложные иллюзорные следы, маскирующие неизвестные частицы.

одни на своей горе, каждый со своим прошлым и со своими миражами».

В анализе духовной жизни своих героев Ф. Довлатян не идет на компромиссы и облегченные решения, не избегает тех сложностей, что продиктованы жизненными обстоятельствами, и в то же время не смакует душевную усложненность.

Вернемся к Артему. Вернее, к его встрече с девушкой, что напомнила ему о прошлом и одновременно вернула его к настоящему.

Таня случайно встречает Артема на той же улице и возле того же дома. Девочка, с ранних лет упрекавшая мать в измене памяти отца, выросла и ищет потерянного в детстве — высокой верности в жизни. В этом своем стремлении Таня бескомпромиссна. Почему она так резка в объяснении с отчимом? В чем виноват этот пожилой, усталый человек, который, видно, очень старается заменить Тане отца? Только в том, что остался жив, а отец ее погиб? Уместна ли тут, оправдана ли беспощадная жестокость, с которой Таня разговаривает с отчимом? Да, оправдана, если следовать логике образа, логике самой жизни,— юность часто беспощадна там, где рушатся ее идеалы, где совершаются отступления от высоких нравственных норм. (Но потом и Таня откажется от первоначального ригоризма, и уже не покажется ей изменой памяти Люси то, что она заняла ее место рядом с Артемом.)

Не случайно соединяются в фильме эти две линии — Тани и Артема, хотя случайна их встреча на экране. Потому Таня устремляется вслед за Артемом, стараясь не упустить его в движущейся уличной толпе, и догоняет, теряет и снова находит в массе людей...

А потом — вечер в доме Олега, эпизод, отлично снятый и великолепно сыгранный актерами. Увлеченный, заинтригованный Артем — кто, откуда, почему появилась эта девушка?—и Таня. Таня танцует, и, глядя на нее, обняв жену и Артема, Олег говорит, обращаясь к Артему: «Какая легкость! Та легкость, которой нам всегда недоставало».

Но какой легкости им недоставало — внешней раскованности, свободной и непринужденной манеры держаться? Нет, скорее всего речь идет не об этом. Слишком тонкий и все понимающий человек, этот Олег. Нет ли в этой внешней легкости чего-то иного, заложенного глубже, каких-то скрытых примет нового поколения? Фраза эта остается нерасшифрованной в применении к Тане, к тому, что приходит с ней в картину.

А между тем, пока разворачивается эпизод за эпизодом, Таня, не придуманная в сценарии, а живая, в меру откровенная, в меру таинственная, та, в которую перевоплотилась Маргарита Терехова, незаметно выходит из рамок отведенной для нее роли. С ее появлением начинается фильм в фильме. Ведь внутренне картина уже завершена в ту минуту, когда Артем и Таня увидели друг друга. Но начинается новый сюжет о том, как непросто, когда встречаешь такую вот милую длинноногую Таню, а за спиной уже целая жизнь и ты «больше не можешь терять». И о том, почему для Тани все это легче, и проще, и будничней. Отчего это так? И где истоки этого? Поистине, чтобы ответить на все эти вопросы, впору снимать новую двухсерийную ленту.

По теории информации только ограничения создают организацию, в том числе и гармонию в искусстве. Выбирая стихотворный размер, форму повествования, тот или иной режиссерский прием, художник сознательно ограничивает свои возможности. Так, уже точно подсчитано, известна определенная цифра, выражающая ограничения, которые «наложил» на себя Пушкин, выбирая онегинскую строфу.

Авторы фильма избрали форму сложную, благодарную и очень современную — форму внутреннего монолога. Естественно, что кинематографический прием заставляет чем-то жертвовать, от чего-то отказываться — одним словом, ограничивать себя во имя определенной организации материала. Но авторы порой забывают об этой необходимости, в боязни прямолинейности они иной раз переусложняют действие случайными эпизодами, теми или иными авторскими отступлениями, «переброскими», к тому же и решенными не без ложной многозначительности, «модной» вычурности приема. Тогда разрушается гармония фильма и он в первую очередь теряет в мысли.

Возвращаясь к тому, с чего мы начали рецензию, мы можем еще раз подтвердить, что, несмотря на некоторые потери, понесенные в длинной дороге, «кольцо эмоционального возбуждения» действительно замкнулось — не важно, задумано это было или нет, — и замкнулось удачно.

Искреннее желание рассказать о своих современниках, стремление разобраться в сложном внутреннем мире человека, которое прежде всего и формирует фильм,—свидетельство серьезных возможностей сценариста А. Агабабова и режиссера Ф. Довлатяна. Студия «Арменфильм» подарила нам картину талантливую, интересную и принципиально важную в современном разговоре о человеке и его судьбе.

Ю. СМЕЛКОВ

Романтичность духа. Романтичность формы

Романтическому герою обеспечены самые горячие симпатии, любовь и популярность. Зрителю хочется видеть, как всепоглощающая, «одна, но пламенная страсть» движет поступками человека, делает его цельным и привлекательным.

Итак, романтический герой со всем обаянием его цельности нам нужен. Но... сейчас, когда я пишу эти строки, по радио выступает молодой поэт и говорит, что, романтизируя своего лирического героя, он стремится в то же время избежать абстракции. Это очень актуальное высказывание — и для статьи и для времени. Романтичность образа отнюдь не исключает конкретности характера, он может сохранять многообразие психологических, социальных связей.

Все это область теории. Ну а на практике? В какой мере кинопроизведения романтического склада отвечают этим надеждам?

Возьмем для примера три картины, выпущенные мосфильмовцами. Три ленты, посвященные молодежи, ее мечтам и свершениям,— ведь романтика прежде всего удел юности.

Романтичность героинь фильма «Дорога к морю»* провозглашается с первых же кадров. Сестры Ася и Слава, только что окончившие среднюю школу, страстно мечтают о море — хотят стать капитанами или штурманами. Мечта прекрасная и возвышенная. И нас не смущает даже то обстоятельство, что женщин-капитанов как будто не так уж и много на нашей планете, и девочки таким образом предстают личностями сверхисключительными. Смущает другое: мечта эта с самого начала выглядит заданной, надуманной, я бы даже сказал, весьма рациональной — слишком трезво и деловито относятся к ней девочки, ни разу в жизни не видевшие моря. Смущает также, что в окружающей жизни они не сумели или не захотели найти точку приложения мечты, что для создания своего романтического мира с белоснежными парусами и бирюзовыми волнами им пришлось не только игнорировать, но и презреть все и всех вокруг; например, Костю, который решил вместо мореходного пойти в педагогический, они прямо-таки обливают презрением, хотя Костя делает это не «просто так», а убедившись в своем призвании. В повести Ильи Лаврова «Встреча с чудом», по мотивам которой сделан фильм, эпизода с Костей нет; а вот мотивируется тяга девочек к морю, правда, опять-таки книжно — их дед был участником восстания на «Потемкине». Мотивировка авторам картины не понадобилась — они романтизируют, не страшась абстракции, а эпизод с Костей досочинен, чтобы показать бескомпромиссность юных героинь.

Можно объяснить такую бескомпромиссность прямолинейностью молодости, но от этого она не станет привлекательней: прямолинейность и цельность — вещи все-таки разные. Можно даже — до поры до времени — согласиться, что девочкам нет никакой жизни без моря: мечта имеет право на сочувствие и уважение. Но вот девочки попадают в Москву, в министерство, к товарищу Чугрееву. Товарищ Чугреев изображен в фильме бюрократом, но говорит он вещи, на наш взгляд, дельные: что есть мужские и женские профессии, что девочкам рано или поздно захочется и замуж выйти и детьми обзавестись, и тут уж придется распрощаться с морем, что между бирюзовой мечтой и действительностью существует некоторая разница. Однако эти резонные соображения, продиктованные реальной жизнью, девочки по-прежнему принимать во внимание не хотят. Впрочем, авторы все делают для того, чтобы уберечь нежные крылышки романтики от прикосновения грубых лап жизни. Они откровенно любуются своими героинями и не жалеют усилий, чтобы сохранить их романтичность: пусть инфантильные, пусть абстрагированные от действительности, от ее проблем и забот — только бы романтичные. Трудности, которые встречаются на их дороге к морю,— это романтические трудности, и преодолеваются они тоже романтически. Потеряли девочки деньги — и, конечно, тут же нашелся добрый человек, который помог: отдал только что полученный гонорар за книгу. Что нашелся — это более или менее из жизни, а вот что он оказался геологом да еще поэтом — это уже из «романтического фильма». Девочкам негде ночевать — что ж, ситуация житейски вполне реальная, но то, что устроились они не на вокзале, а на скамейке в центре Москвы, благодаря чему появилась возможность снять красивый кадр в утреннем освещении,— это снова из «романтического фильма».

* Сценарий И. Ольшанского (по повести И. Лаврова «Встреча с чудом»). Постановка И. Поплавской. Оператор В. Шейнин. Художник Б. Чеботарев. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор Б. Зуев. Редактор В. Шитова. «Мосфильм», 1965.

«Дорога к морю»

Романтический путь героинь ясен и предопределен. Однако дорогой ценой достигнута эта ясность — ценой разрыва с правдой, с действительностью; вдруг ловишь себя на том, что по ассоциации со свеженькими, накрахмаленными блузками девочек, не помявшимися после уличной ночевки, вспоминается ослепительно выбритое лицо Тарзана, обитающего в джунглях... Романтика предстает как антипод реальности.

Однако «жизни подвержены все», в том числе девочки из фильма «Дорога к морю». Правда, зарабатывать стаж для поступления в мореходное училище им приходится не на каком-нибудь прозаическом предприятии, а в таежном звероовхозе; правда, в жизни, которую они там ведут, меньше всего места отведено труду: девочки катаются на оленях по красивым местам и занимаются художественной самодеятельностью — в фильм включен эстрадный дивертисмент, который мы должны принимать за репетицию в таежном клубе. Но все-таки на дороге к морю встает препятствие весьма серьезное — любовь; влюбляются и Ася и Слава. Жизнь вторгается в голубую абстракцию, и мы ждем — чем же кончится это столкновение.

Слава (ее играет Л. Крылова) перед любовью капитулирует — она жить не может без своего Толи и, несмотря на резкое сопротивление Аси, позволяет похитить себя. Нам не хочется осуждать ее за это — девушка нашла свое счастье, и тот факт, что нашлось оно не на море, а в тайге, нас не огорчает; даже если бы любовь привела Славу в большой город со всеми благами цивилизации — мы бы тоже не огорчились за нее, а скорее порадовались, признаемся в этом авторам романтического фильма. Любовь у нее настоящая, профессия хорошая — чего же боле?

Но Ася... Ася (А. Барабанова) борется с любовью сестры и своей собственной отчаянно, до конца. Славу она буквально терроризирует — почти насильно увозит из звероовхоза, выслеживает, когда та уходит на свидание, еще раз увозит и отпускает, только исчерпав все средства борьбы. Аргумент у нее один — раз решили поступать в мореходное — значит надо поступать, и никакой любви не допускается. Эта прямолинейность уже знакома нам, но теперь мы уже никак не можем ее оправдать, теперь она выглядит уже совсем бесчеловечной — ради мечты, которая предположительно должна принести счастье, требуют пожертвовать счастьем реальным. И требуют не от кого-нибудь, а от любимой сестры, самого близкого человека; Ася вроде бы и верит в серьезность и искренность любви Славы и понимает ее, но продолжает стоять на своем.

С собственной любовью Ася расправляется более успешно. И вот, преодолев все, девочка идет по пирсу к кораблю. Предполагается, что мы будем восхищаться ее преданностью мечте и упорством в достижении цели и включим в круг героев, достойных подражания. Но Ася вызывает у нас совсем другие чувства — мы думаем о том, что будет с этой девочкой, когда она вырастет. Если в столь юном возрасте она так хорошо умеет убивать в себе человека, то какой страшной станет ее прямолинейность, когда исчезнет обаяние молодости? Если она так бесчеловечна с собственной сестрой, то чего она будет требовать от людей посторонних? И не просто требовать, а еще и приводить себя в пример: «Я же могу, я еще в молодости могла». И если она в самом деле станет капитаном, то каково с этим капитаном будет матросам? Нет, восхищаться решительно не хочется.

Предопределенность романтики так же плоха, как и всякая иная предопределенность, априорность суждений о человеке и жизни — она приводит к зрелищу условному и нежизненному. Но если в других жанрах с этой априорностью борются, то в романтическом фильме она почему-то считается уместной, чуть ли не обязательной.

Роман В. Орлова называется «Соленый арбуз», его экранизация озаглавлена «Таежный десант»*. Никаких аргументов для такого названия, кроме чисто романтических, нет, ибо десант — это, как принято считать, авангард, это риск, это на грани подвига, а здесь десантом именуют бригаду, которая занята всяческими подсобными работами, члены которой сами себя называют «подчищалами» и обижаются, что они не на переднем крае стройки. Но цель авторов фильма — показать романтику будней, и они пользуются для этого любой (заметим — часто далеко не лучшей) возможностью. Хотя бы такой: бригада собралась выпить по случаю неожиданно обретенного гуся (как потом выясняется, уворованного) — бодро и весело расселись за столом, разлили водку по кружкам... Но вдруг веселье и смех стихают: на экране неожиданно возникает торжественно серьезное лицо бригадира Николая — оказывается, каждая выпивка в бригаде начинается с тоста за изыскателя Кошурникова и его товарищей. И идут «под гуся» кадры, изображающие гибель экспедиции Кошурникова, а потом этот «врез» снова сменяют сцены, изображающие, как бригада с удовольствием выпивает и закусывает... Вот какой бестактностью, какой эстетической глухотой оборачивается стремление к романтике во что бы то ни стало!

Признаемся: глядя на эти кадры, трудно было поверить, что картина поставлена В. Краснопольским и В. Усковым, молодыми режиссерами, первая работа которых — фильм «Самый медленный поезд» — обнаружила и художественный вкус, и умение достоверно передать атмосферу действия, и тонкость в раскрытии психологии людей. Правда, сценарий Ю. Нагибина предоставлял для этого куда больше возможностей, чем литературный материал В. Орлова, но мы меньше всего склонны объяснять удачу «Медленного поезда» только лишь добротной кинодраматургией.

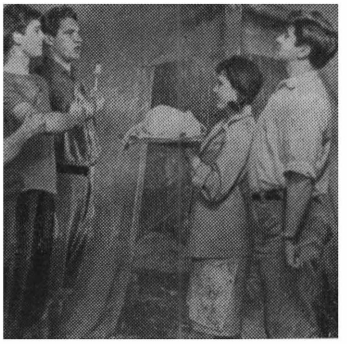
Что же кажется авторам фильма романтическим? Ну, например, стремление бригады выйти на передний край стройки в то время, как ее держат на работах второстепенных. Причем разница между передним краем и непередним какая-то странная — строить гать через болото считается работой побочной, а рубить просеку к месту, где будет построено Кошурниково, почетной. Нам кажется, что разница здесь только в одном — просеку и рубить приятнее и есть возможность прославиться, поскольку просека к будущему Кошурникову так и просится в газетный заголовок. А гать и строить тяжелее и на лавры особых надежд нет. Все эти соображения понять можно, но при чем тут романтика? Зато потом бригада очень удивляется и радуется — по гати пошли машины. Радость мы разделяем, но удивления не понимаем — гать, кажется, для того и строилась, чтобы по ней прошла трасса. К тому же выясняется, что гать сделана плохо (работа была неромантической, делать ее, как следует, очевидно, не хотелось), и из-за этого погибает один из членов бригады. Вот тут мы уже начинаем настороженно относиться к нашим романтикам — они могут недобросовестно строить гать, но зато поднимают большой шум, когда кто-то хочет взорвать скалу, где похоронен Кешка, погибший из-за этой плохо построенной гати. Похоронить человека в скале и написать красивую надпись — это романтично, это окружается ореолом. А вот гибель по причине преступной халатности вовсе не вызывает гневного осуждения авторов.

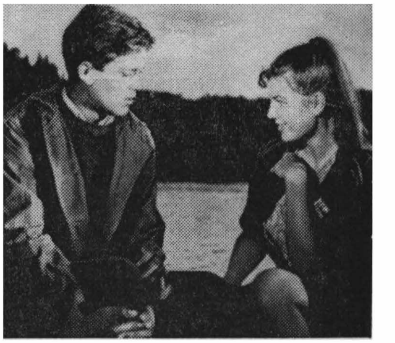
Тем не менее создатели картины хотят видеть в своих героях бескомпромиссность. История с с гусем, как мы уже говорили, имела свое продолжение — гусь оказался ворованным. И надо видеть, как старательно избивает бригада одного из ребят, который украл гуся (и с каким тщанием и любованием снята вся драка). Бьют на совесть, не жалеючи. И не просто бьют, но тут же подводят, так сказать, идейную базу — «а знаешь, как на войне мародеров судили?» Скажи им тут, что мародеров судили не самосудом, а трибуналом — не поймут, скажи, что есть все-таки некоторая разница между мародером и этим человеком — не примут во внимание; разве что кто-нибудь ответит фразой из фильма — «надо строить не только дороги, но и красивого человека». Вот и строят — подручными средствами. Жутковато становится глядеть на этих романтиков.

В других случаях бескомпромиссность проявляется с меньшей яркостью, но тоже достаточно наглядно. Самый бескомпромиссный, а также романтический герой фильма — Букварь (С. Бородокин): так его прозвали за непосредственность. Действительно, глядя на всех своими чистыми глазами, Букварь задает наивные вопросы — например, правда ли, что мужчины с женщинами могут сходиться просто так, без любви?.. Но вот Букваря очень откровенно соблазняет Зойка (в фильме она выглядит тысяча первым вариантом арбузовской Вальки-дешевки, но в данной сцене ведет себя почти целомудренно: ясно, что в Букваря она внезапно влюбилась, а не «просто

---

* Сценарий В. Орлова, В. Краснопольского, В. Ускова. Постановка В. Краснопольского, В. Ускова. Оператор П. Емельянов. Художники В. Голиков, И. Лукашевич. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Н. Кропотов. Редактор В. Леонов. «Мосфильм», 1965.





«Таежный десант»

так»). Букварь это искушение героически выдерживает — встает и молча уходит, гордо неся свою чистоту и незапятнанность. Ему, Букварю, все ясно — раз он не любит, значит, надо уйти. Мысль о том, что Зойка-то, может быть, любит и с ней нужно бы обойтись как-то по-человечески, не приходит в голову этому «правильному» юноше.

Наивная непосредственность в Букваре странно сочетается с трезвым догматизмом. Терпит крушение один из его идеалов — Николай, бригадир, который, как выясняется, не только не любит свою жену и изменяет ей, но еще и хочет бросить бригаду (жена работает в ней же) и перебраться на другой участок стройки. Букварю все ясно (как в букваре — прозвище из юмористического становится символическим): раз Николай изменил Ольге — значит и друзей предать может; «сегодня он стекло разбил, а завтра человека зарежет», как говорила одна розовская героиня. Букварю явно хочется, чтобы и с Ольгой все уладилось и в бригаде Николай остался, но раз уладить ничего нельзя — значит надо осудить, заклеймить Николая. По обыкновенной, житейской логике, если двое людей разошлись, то лучше им расстаться, чтобы не бередить ран (тем более что жена Николая все еще любит его), но у Букваря логика иная, «романтическая», и по ней Николай уходить не должен...

Нет, очень трудно отнести Букваря к тем героям, которые приближают нас к нравственным идеалам века, хотя некоторые критики и поспешили это сделать. Чистота, благородство — здесь эти качества персонажа взяты априорно, так сказать, номинально, а ход и характер событий, разворачивающихся в фильме, в несколько ином свете представляют первоначальный авторский замысел.

Цельность романтических героев названных двух фильмов — пусть извинят нас за резкость — это цельность догматиков. Все не укладывающееся в их узкую жизненную позицию, в их ограниченное мировоззрение они просто отбрасывают, не затрудняя себя размышлениями. Отбрасывается стремление понять другого человека, разобраться в сложностях жизни, сочувствие... Ценою этих потерь авторы фильмов приходят... к стандартно-красивым, благополучно-оптимистическим финалам: голубое море — в «Дороге к морю» и голубой электровоз — в «Таежном десанте».

Абстрактно-романтическое содержание картин облечено в иллюстративно-декоративную форму. В фильмах множество экзотических кадров, пейзажей, не несущих никаких функций, кроме украшательских. Ненатуральность, нарочитость и в костюмах: таежные десантники щеголяют в тайге в ослепительно белых рубашках, столь же «кинематографических», как полоски грязи на лице Зойки, нарисованные рукой гримера.

Заданность романтики в «Таежном десанте» так же ощутима, как и в «Дороге к морю». Поэтому от первого прикосновения действительности она рассыпается в прах.

Об органичности романтики, о естественности романтического выражения задумываешься после фильма Аиды Манасаровой «Двадцать лет спустя»*, экранизации пьесы Михаила Светлова. Искренность светловской романтики не вызывает у нас сомнений, добросовестность режиссера — тоже. И все-таки фильм по художественному впечатлению можно сравнить с посредственной театральной постановкой. Мне пришлось посмотреть несколько таких спектаклей в последние годы, и причины неудач (или полуудач, что, по сути, — то же самое) представляются общими для театра и кино. Первая из них — это отсутствие собственного отношения к пьесе, собственного взгляда на ее героев. Светлов написал пьесу в 1940 году и назвал ее «Двадцать лет спустя» —

* Сценарий М. Светлова и А. Манасаровой. Постановка и музыка А. Манасаровой. Оператор М. Дятлов. Художник А. Лебедев. Звукооператор В. Зорин. Редакторы А. Репина, М. Рооз. «Мосфильм», 1965.

через двадцать лет после революции и гражданской войны. Но прошло-то, круглым счетом, сорок лет! И «Двадцать лет спустя» — это для нас, сегодняшних зрителей, двадцать лет после войны, да каких двадцать лет! И, на наш взгляд, принципиально неверно ограничиваться в постановке или экранизации этой пьесы тем светловским двадцатилетней давности отношением к ее героям — потому что расширился и обогатился наш духовный и социальный опыт, потому что нельзя не учитывать этой — на целое поколение — разницы.

Восхищение авторов фильма своими героями — понятно, естественно. Но оно не может быть единственным художественным импульсом. Я пытаюсь понять, что же стояло за восхищением у самого Светлова тогда, в сороковом году, когда писалась пьеса, и мне кажется, что кроме восхищения у поэта был еще и долг: рассказать молодежи о преданных революции комсомольцах 20-х годов, многие из которых были объявлены «врагами народа».

Может быть, мои предположения ошибочны, может быть, не эти мысли и чувства заставили Светлова написать «Двадцать лет спустя». Но что-то еще кроме восторга перед героями было у Светлова — как-то пересеклись, отразились друг в друге художник и время. Было в пьесе — и ушло из фильма. Те же эпизоды картины, которых не существует в пьесе, не дают ничего нового, не проясняют замысел режиссера — они воспринимаются, как знакомые цитаты. У Светлова разговор председателя ревкома Семена с Валей о судьбе ее любимого происходит на скамейке у здания ревкома. В фильме Семен приводит Валю в ревком, и их разговор все время прерывается людьми, у которых есть дела к нему. Г. Куликов очень мягко и точно играет эту сцену, не давая никому разорвать нить его разговора с Валей; но мы уже видели таких очень занятых и очень внимательных председателей ревкомов — и в «Любови Яровой» видели, и в «Шторме». То, что было открытием, стало штампом.

Экранизация сделана добросовестно, но она мало соответствует духу пьесы. В фильме не найдено органическое соединение высокой поэзии с правдой обыденной жизни. Романтика оборачивается напыщенностью, картинностью, позой, то есть всем тем, что противопоказано Светлову, его поэтической интонации. Поэтому, когда в натуральных павильонах звучат романтические, приподнятые реплики и диалоги, возникает ощущение неестественности, даже фальши. Поэтому способные молодые актеры, многих из которых мы уже успели узнать и полюбить, не смогли раскрыть то чудо человеческой души, которое с таким мастерством умел извлекать поэт. Исключение — экономка Берта Кузьминична в исполнении Л. Сухаревской, отлично разгадавшей «загадку» воплощаемого характера и светловской драматургии.

Добросовестность экранизации убеждает нас в том, что режиссер Аида Манасарова действительно любит поэзию Михаила Светлова и его пьесу «Двадцать лет спустя». Но любовь к произведению еще не гарантирует успеха — очевидно, нужно самому быть романтиком и поэтом. Тогда художник не повторит найденного и открытого другими, тогда форма раскрытия романтического будет органичной. Форма — это выявление сущности, и если банальна форма — непоэтичной становится сущность.

Я не хочу, чтобы это прозвучало как упрек — ведь не каждой творческой индивидуальности свойственны романтика, поэзия. Это попытка определить, пусть частично, причины неуспеха картины. Раньше А. Манасарова работала с В. Скуйбиным, судя по фильмам, их творческий союз был органичным и не случайным. Но как отличен и сам материал предыдущей работы режиссера и характер его воплощения от особенностей поэтики светловской пьесы!

Круг художественных привязанностей бывает, как правило, шире возможностей творческой индивидуальности. Можно примирить, вместить в себе противоположнейшие явления искусства. Однако разве из этого следует, что художник с одинаковым успехом будет работать в различных стилях и манерах? Можно совершенствовать художественную манеру, расширять область ее применения, но вряд ли окажется плодотворной попытка овладеть несвойственной тебе интонацией или стилистикой. В этом, я думаю, другая причина неудачи фильма «Двадцать лет спустя».

А романтический герой нужен, по-прежнему остро необходим. И в его поисках я возвращаюсь... к Алеше Скворцову из «Баллады о солдате». Я неожиданно обнаруживаю в нем все качества романтического героя — цельность, бескомпромиссность, духовную незаурядность. Мне дороги эти качества, потому что каждое их проявление делает жизнь вокруг Алеши лучше, светлее. И романтичность не тускнеет от того, что мечты и дела героя внешне просты и обыденны. И потому не кажется ни выспренним, ни претенциозным название фильма — «Баллада о солдате». Как сказал Маяковский: «Немолод очень лад баллад, но если слова болят и слова говорят про то, что болят, молодеет и лад баллад».

Я вспоминаю еще одну балладу — «Красноярскую балладу», инсценировку того же «Соле-

«Двадцать лет спустя»

ного арбуза», по которому был снят «Таежный десант»,— она идет в Красноярском театре юного зрителя. В ней нет голубых электровозов и шикарных пейзажей, но слово «баллада» звучит уместно в применении к этому спектаклю — в нем есть романтика. И Букварь в спектакле — натура цельная, но его цельность лишена безапелляционности — он не изрекает приговоров, он думает, ищет, пытается понять жизнь.

Молодой актер, который играет Букваря, не делает из него ни символа, ни примера, ни укора отрицательным персонажам, — он просто человек, такой же, как его товарищи. Только он думает больше других, только он напряженно, иногда мучительно старается достичь синтеза, привести жизнь в соответствие со своими понятиями о ней. И вкладывает в это сердце, нервы, душу, всего себя — тратит себя. Потому и возникает в спектакле романтическая нота — это романтика добра, отдачи себя людям; и мы откликаемся на эту ноту. Она не стала бы слабее, если бы действие происходило где-нибудь на курской или вологодской стройке, а не на дороге Абакан — Тайшет, ибо эта романтика не зависит от географии.

Следует протестовать против знака равенства, то и дело появляющегося между понятиями «романтика» и «экзотика». Следует также попытаться определить жизненное содержание понятий «романтика» и «романтический герой». Так, нам кажутся бесперспективными любые попытки искусственно сконструировать романтического героя с помощью штампов типа «тяга к морю», «таежная стройка» и тому подобных. И если цельность и бескомпромиссность романтического героя достигаются за счет игнорирования им реальных проблем человеческой жизни во всей их сложности, то герой этот объективно вреден, ибо вольно или невольно он способствует утверждению нравственного догматизма; цельность и бескомпромиссность представляются нам чертами отрицательными, когда они не проникнуты человечностью. Кроме того, исключительность, присущая романтическому герою, нам думается, должна проявляться не в экзотичности его профессии или какой-либо странности характера, а в сфере духовной. Что приносит он в мир, что утверждает — вот на какие вопросы хотелось бы получить ответ.

...Радио снова вторгается в статью — исполняется песня о летчиках-испытателях, и мягкий баритон утверждает, что они «скорей романтики, чем математики». Летчик-испытатель — профессия безусловно романтическая... Но я уже читал книги Марка Галлая, читал о Владимире Ильюшине, слышал его выступления и знаю, что они все-таки скорее математики, чем романтики, и что одно не исключает другого, наоборот — очень гармонично дополняет. И мне хочется спорить с теми, кто написал слова этой песни, с абстрактными романтиками, вероятно, искренне уверенными, что тончайшая романтическая субстанция гибнет от любого прикосновения математики. Я вспоминаю другую романтическую профессию— геологов и думаю о том, что, кажется, ни в одном из сотен посвященных им романтических художественных произведений не было ни слова о том, о чем писали газеты,— о неудобном и несовременном их снаряжении и одежде. Люди, которые делают это снаряжение и одежду, наверняка читали и слышали эти художественные произведения и, вероятно, восхищались героями-геологами. И не соотносили собственную деятельность с этим восхищением, поскольку жизнь — это одно, а художественное произведение — совсем другое. В жизни — тяжелые палатки, не защищающие от холода и мошкары, в художественном произведении эти же палатки уподобляются парусам бригантин. Вот такая романтика и вызывает чувство протеста.

А настоящий романтический герой обязательно должен появиться на экране. Герой, одушевленный самыми человеческими идеалами, поглощенный проблемами и противоречиями времени, преодолевающий и решающий их для себя и других. Рожденный жизнью и обращенный в жизнь.

Евгений КРИГЕР

Без декламации

Любите ли вы море? Помните ли детские мечты о том, чтобы стать когда-нибудь капитаном дальнего плавания, видеть мир с мостика океанского корабля, штормовать в Бискайском заливе, сражаться с яростной волной, долгие недели и месяцы проводить вдали от родных берегов, слышать разноязыкую речь в чужеземных портовых городах, находить дорогу домой по звездам и приближаться после долгих скитаний к берегам Родины, откуда беспокойная судьба моряка позовет вскоре в новое плавание, в новый рейс?

Да, кто не мечтал об этом, но многих жизнь повела другими путями, мечты рассеялись, позабылись, поблекли. Но вот чудодейственной силой кинематографа мы с вами снова возвращены в мир юношеских мечтаний, ставших реальностью для иных наших сверстников, избравших трудную и славную профессию моряка.

Украинская студия хроникально-документальных фильмов выпустила на экраны большой цветной фильм «Корабли не умирают»*. Это и впрямь поэма о море. Авторы картины с первых же кадров помогают нам очутиться в гуще «моряцкой» жизни, почувствовать запах морских просторов, ощутить радости и печали вечных странников, пережить волнения прощаний и встреч, почувствовать характеры людей, навсегда отдавших себя морской службе. Сделать это по силам только неравнодушным к теме, помнящим юношеские сны и мечты, влюбленным в море и его людей.

Судьбы кораблей и их экипажей. Неумирающая память о скромных, некогда безвестных кораблях, бороздивших море из рейса в рейс, несших вроде бы и монотонную службу и в буре минувшей войны призванных к подвигу, о котором поют песни, слагают легенды. Вот входит в порт стройная, нарядная «Абхазия», и встречают ее на берегу пожилые люди, мужчины, женщины, взволнованные, взбудораженные воспоминаниями, растроганные встречей с давними друзьями. Это те, кто остался в живых после гибели старой «Абхазии», превращенной во время войны в санитарный транспорт, перевозивший раненых, спасавший людей, совершавший рейс за рейсом под атаками гитлеровских бомбардировщиков, под огнем береговых батарей.

* Сценарий В. Горохова, К. Славина, М. Юдина. Режиссер М. Юдин. Операторы М. Пойченко, В. Орлянкин, Ю. Ткаченко, В. Гура. Композитор Р. Бунин. Звукооператоры Г. Чупаков, А. Шайкин. Редактор Ю. Лубоцкий. Комментарий читает Марк Бернес. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1965.

Какая встреча! Какие объятия, восклицания, шутки, какая радость! Ни авторы сценария, ни режиссер, ни даже операторы не вмешиваются в то, что происходит в эти минуты на пристани, что продолжается затем на борту новой «Абхазии». Все искусство в том и состоит, чтобы не вмешиваться, как будто исчезнуть, раствориться в событии. Ничего нарочитого. Никаких инсценировок, подсказок, советов, поправок. Главное — раствориться. Стать незаметными. Скрыть вездесущий глаз киноаппарата и уши микрофона. Оставить героев эпизода наедине друг с другом. Избавиться от всякой нарочитости. Не искусственность, а искусство — вот душа эпизода, душа всего фильма. Пусть восклицания беспорядочны, фразы оборваны, слова перебиваются, заглушаются другими, сталкиваются, смешиваются и рождаются вновь. Это и есть правда. Это и есть жизнь. Но представляю, как трудно добиться этой правды, жизненности, «всамделишности». И режиссер и операторы должны обладать величайшим чувством такта, уметь отойти в сторону, оставаясь в центре событий, оставаясь в гуще людей, их радости, восторгов, смеха, слез.

Так сделан весь фильм. Поэтому он не может оставить нас равнодушными. Мы становимся как бы участниками всех эпизодов. Нас тоже не замечают. Мы сливаемся с героями фильма. Эффект присутствия достигнут в высшей степени.

— Вот там лежит старая «Абхазия»... Вот там лежит... У Сухарной балки... Но вот все-таки немцы так и не могли нас в море утопить. Здесь, уже под причалом...

И вечный огонь во славу погибших героев, песнь памятников войны, печаль Одессы и Севастополя, и сразу в гомоне новых восклицаний, вопросов, ожидания, нетерпения мы переносимся в наш нынешний день. Один из дворов Одессы. Столик под открытым небом. Заглядывая в журнал, женщина отвечает женам моряков, родителям, детям, где сегодня находится странствующий по далеким морям танкер или теплоход. И опять мы не чувствуем руки режиссера. Он отошел в сторону, он не хочет мешать жизни, такой, как она есть, неприкрашенной, непричесанной, непринаряженной. Где стоял киноаппарат в эти мгновения? Где были операторы? Где микрофон? Мы забываем об этом. И лишь пережив вместе с близкими моряков волнения возле

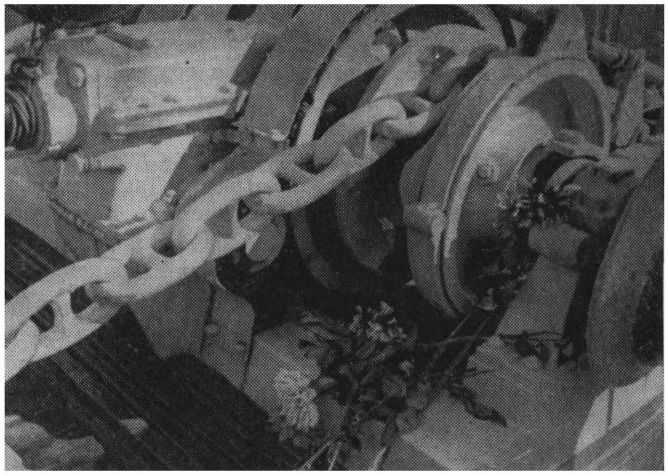
справочного столика в одесском дворике, мы вспоминаем об искусстве и режиссера, и операторов, и авторов сценария, выбравших именно этот кусок жизни, столкнувших нас с участниками очередного эпизода и скромно удалившихся в сторону, чтобы не мешать жизни течь, как она текла до их появления, текла вчера и будет течь завтра.

Тут есть минуты задумчивости, минуты созерцания, там, на пристанях и молах, у порога моря, там, где начинают свой путь корабли и куда они возвращаются. Мечтательность таких минут подчеркнута плавной, неторопливой съемкой, как бы размышляющим ритмом панорамы, движения аппарата, чередования кадров. В этом музыка фильма, музыка изображения. Без декламации, без выспренних слов, без ложного пафоса.

Ритм киноповествования меняется в зависимости от содержания эпизодов. Вот он несколько убыстряется. Опять неразбериха реплик, вопросов, ответов, случайных замечаний и подслушанных невзначай рассказов. Пенсионеры коротают время на приморском бульваре. О, тут не зевай, не теряйся. Старые морские волки смешливы, это острословы, задиры, дуэлянты юмора. Нет, они не сдаются. Не утеряли прежней хватки, былого задора. Страшно попасться к ним на язык — засмеют, прославят на всю Одессу. Можно представить себе, какими они были в свое время, когда стояли на капитанских мостиках, командовали, распоряжались, подбадривали медлительных, подстегивали нерасторопных. Режиссеру и операторам удалось удивительно точно схватить черты этих замечательных людей, бережно сохранив все краски, перенести их на экран.

Зоркость, наблюдательность, знание быта моряков, их судеб, привычек, обычаев позволили авторам фильма донести до нас истории о старых капитанах, стивидорах, портовых людях. Вот старый Николай Бузун, он водит скромную посудину, невзрачную, изо дня в день идущую на лов в открытое море. Никогда он не передаст на берег: «Я — Бузун». Нет, он передает: «Я — Панасенко». Так звали его старого друга, погибшего с двенадцатью моряками в схватке с ураганом. Теперь сейнер носит имя друга — «Андрей Панасенко». И Николай Бузун сигналит на берег: «Я — Панасенко, я — Панасенко». И живет, не умирает память о погибшем моряке.

Есть в фильме эпизоды, непостижимо как снятые, где люди застигнуты в момент таких переживаний, которые боятся свидетелей, гаснут от постороннего взгляда, не терпят повторения,



«Корабли не умирают»

«репетиции» — они могут быть схвачены и запечатлены для нас как бы невзначай, вдруг, врасплох. Но они требуют долгой и внимательной, тактичной подготовки, искусного создания атмосферы, умения настроить участников на нужную волну, и когда давние чувства вспыхнут в них, остаться незаметными или слиться с героями в их горестях и радостях. Так воспроизведен рассказ, вернее, разговор мужа и жены, моряка и его подруги о днях войны, о том, как муж участвовал в десанте и был разгорячен боем, ничего не видел, кроме врагов, в которых нужно стрелять, иначе они убьют тебя, и ты подошел в бою к порогу родного дома, ты развернулся, чтобы бросить гранату в своем дворе, и в последнюю секунду, в последний миг видишь, что в яме перед тобой твоя жена, и останавливаешь занесенную для удара руку. Вперебивку вспоминают об этом муж, бывалый моряк, и его жена, заплаканная, неприбранная, застигнутая болью и ужасом той минуты, той жестокой войны.

Подлинность этого рассказа, этих переживаний необыкновенна. Она захватывает. Так же, как захватывает рассказ о погибшем в Кадисском заливе рудовозе, о том, как нашли и доставили в Одессу тела четырех найденных моряков, как их встречал весь город, как в новом рейсе их товарищи приостановили корабль в том месте, где бился в шторме и погиб рудовоз, и какая тишина, какой покой были на этот раз в том месте, где тогда сражался с ураганом погибший корабль.

Все это подлинное, увиденное, пережитое вместе с героями и запечатленное для нас, миллионов зрителей.

Мне кажется, этот фильм из разряда тех появившихся за последнее время картин, которые знаменуют решительный поворот от эффектной, но зачастую искусственной и потому холодной, декламационной манеры отображения жизни, характерной для многих фильмов. Не декламация, а естественный разговор, не «организация» факта, а внимательное и эрудированное наблюдение за ним, не «репетиция» эпизодов, а умелое их воспроизведение, подготовленное долгим вживанием в жизнь героев, сближением с ними и их жизнью в такой степени, что герои перестают замечать авторов, вернее, принимают их в свою среду, делают участниками события и всей своей жизни. Вот особенность этого фильма, его почерк, его поэтика. Они — в духе времени.

С. АСЕНИН

Возможности мультипликации

Теперь уже никого не удивишь тем, что муза пламенной сатиры чувствует себя в мультипликации как у себя дома. Едва только замелькают на экране фигурки рисованных или кукольных персонажей, мы уже ждем чего-то карикатурно-смешного, язвительного.

Но существует ли это искусство лишь для того, чтобы вызывать улыбку, смех, иронию? Неужели лишь в этом его удел и так односторонни его возможности? Не вернее ли было бы предположить, что оно способно создавать столь же впечатляющие образы и в области лирической, романтической, глубоко и тонко передавать поэзию чувств и человеческих отношений? В принципе, в этом, собственно, никто и не сомневался. Но именно в последнее время внимание мультипликаторов с особой силой было направлено в эту сторону.

Поэтической лирике в мультипликации долгое время решительно не везло. И не удивительно. Мир лирической поэзии своеобразен и мудр, он прост и в то же время сложен, он требует особых выразительных средств, особой тонкости и точности изобразительного решения. Вторжение в эту заколдованную область чувств немыслимо не только без высокого мастерства, но и без глубокого понимания традиций большого искусства и в то же время смелого новаторства. Вот почему радостным событием было появление фильма «Нарцисс»*, созданного грузинскими мультипликаторами В. Бахтадзе и Н. Бенашвили. Можно спорить о том, насколько удачна драматургия тех частей фильма, где его герой, покинув пределы древнего мифа,

* Авторы сценария В. Бахтадзе, Н. Н. Бенашвили. Режиссер В. Бахтадзе. Художники И. Самсонадзе, А. Нерсесов. Композитор Н. Вацадзе. Оператор С. Спарсишвили. Звукооператор Д. Ломидзе. «Грузия-фильм», 1965.

начинает действовать в современной обстановке. Но сам миф, его атмосфера увидены глазами нашего современника и переданы с большим художественным тактом. Уже самое начало фильма связано с удачной находкой.

Стройный и гордый юноша сходит в этот сказочный мир с росписи античной амфоры. Любовь к нему нимфы Эхо, бессловесной, способной лишь повторять голоса других, гнев Афродиты, наказывающей Нарцисса, горное озеро, в которое он загляделся на свое отражение, голос нимфы, звучащий и после ее исчезновения,— все это создает неповторимое, покоряющее воображение сочетание сказочности и художественной правды. Синеватые тона, в которых решены эти эпизоды, и «неземное» звучание электроинструментов подчеркивают необычность и поэтическую романтику сказки.

Студия «Союзмультфильм» выпустила один за другим несколько фильмов, в которых сделана попытка вторгнуться в сложную сферу лирических чувств. Один из них — фильм режиссера Б. Степанцева и сценариста Б. Ларина «Окно»*. С первых же кадров мы попадаем в атмосферу современного города. Конечно, после «Истории одного преступления» Ф. Хитрука и некоторых других фильмов, действие которых происходило на городских улицах, во дворах и квартирах, это сделать не так уж трудно. Но тональность здесь другая — лирическая. И выдержанная в серо-синих тонах панорама города скорей напоминает импрессионистический этюд, передающий городской пейзаж лишь в общих очертаниях.

В одном из окон застыла фигура юноши, изумленно созерцающего окно противоположного дома. В нем мелькает силуэт незнакомой девушки, приковавшей его внимание. Как мало нужно иногда художнику, чтобы верно воссоздать знакомую зрителю и легко узнаваемую им обстановку. Привычные радиосигналы поверки времени, яркий электрический свет, силуэт девушки в окне, снимающей пальто. И вот уже эти окна начинают жить своей особой, отдельной от всего мира жизнью. Ярко освещенное окно становится для юноши всем; вокруг него вращаются не только все его мысли и посылаемые им цветы, но и он сам в своих мечтах превращается в подобие искусственного спутника, опоясывающего это окно как центр вселенной. Искусство рисованного фильма позволяет его авторам воплотить на экране эту метафору.

Проходят дни, сменяются времена года. Наступает зима. А юноша все так же, не отрываясь, влюбленно глядит в это окно. А что если б его не было, если предположить, что оно опустело? Одно такое предположение застилает его взгляд смертельной тоской, на земле воцаряются мрак и хаос. Но нет, как солнце, вновь восходит это сверкающее окно из-за горизонта. Девушка спускается в лифте. Он бежит ей навстречу. Происходит знакомство. Фильм «немой», он лишен диалога, и первое любовное объяснение героя кажется мимически не очень вразумительным и из-за этого даже несколько затянутым. Но в конце концов это не так уж важно. Главное — они наконец вместе. Скупыми, лаконичными средствами, буквально несколькими мазками создают авторы фильма поэтическую атмосферу городского вечера. Сумрак. Расплывчатые силуэты деревьев, в темную зелень которых вкраплены ярко-желтые пятна электрических огней. Во всем этом есть нечто ванговоговское.

Воплощение мечты изменяет мир. Луна, некогда расколотая надвое, соединяет свои половинки. Мы вновь видим окно юноши, теперь в нем уже два силуэта — он и она в свадебном платье. Он объясняется ей в любви, но вдруг замечает окно напротив. Она пытается вновь овладеть его вниманием. Но и обнимая ее как-то вяло, по обязанности, по требованию, он в то же время неотрывно, как некогда, глядит в знакомое окно, где снова, как и раньше, мелькает девичья фигурка.

Поворот круга эффектен, фильм формально завершен, сюжетно замкнут. Но во имя чего, ради какой мысли? Для того чтобы сказать, что так бывает? Но для этого не стоило снимать фильм. Поговорить о «странностях» любви? Или доказать, что герою, как говорил В. Брюсов, «мечта была мила как дальность»? Авторское отношение оказалось аморфным, расплывчатым, словно на него оказали влияние импрессионистичность стиля и созерцательность самого героя. Идея оказалась чересчур обща, абстрактна, неопределенна. Нет, разумеется, никто не ожидал, что все будет сведено к какой-нибудь плоской сентенции. Но позиция автора должна ясно и определенно вытекать из развития действия, тем более что фильм лишен слова, диалога. Четкость формы при расплывчатости содержания — одна из опасностей, подстерегающих художника, особенно в таких коротких фильмах, построенных на крутом повороте фабулы.

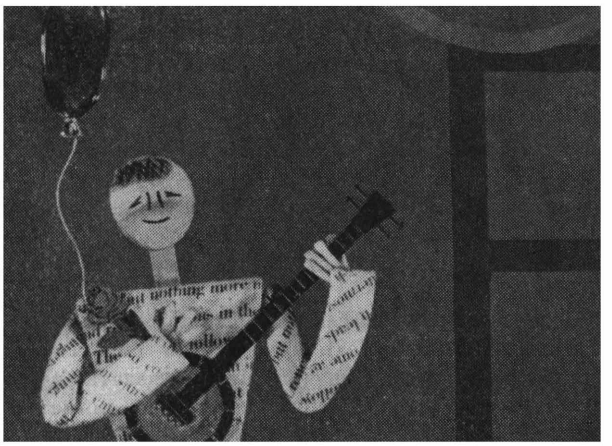
Недавно в Дрездене на мультипликационной студии «Трик-фильм», отделении ДЕФА, мне довелось познакомиться с оригинальным филь-

---

* Автор сценария Б. Ларин. Режиссер Б. Степанцев. Художники-постановщики П. Репкин, А. Савченко. Музыка С. Прокофьева. Оператор М. Друян. Звукооператор Б. Фильчиков. Редактор А. Снесарев. «Союзмультфильм», 1966.

мом режиссера Бруно Бётге «Или-или», который сами немецкие друзья называли экспериментальным и дискуссионным. В нем все предельно просто и скупо. Фиолетовая фигура мужчины движется между двумя лающими и готовыми броситься на него собаками — желтой и синей. И сам он, совершая свой зигзагообразный путь, то синеет, то желтеет, в зависимости от того, к какой собаке приближается и от какой отскакивает. В фильме нет слова, нет диалога, одни шумы, но очень выразительные и правдоподобные. Даже когда собаки только лают, на силуэте человечка появляются пятна — то желтые, то синие. Нерешительность человечка, его колебания и неспособность принять ту или иную сторону кончаются плачевно. Он падает, разбивается на множество частей — синих и желтых. И налетевшие собаки съедают его останки: синяя — желтые, а желтая — синие. При всей оригинальности замысла, выразительности движения и четкости формы картина страдает той же неконкретностью, абстрактностью содержания, что и фильм «Окно».

«Песня летит по свету»

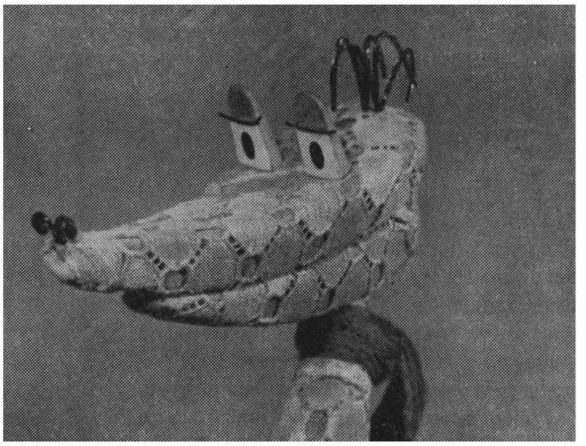


Лирическая тема, естественно, связана с музыкой, с умением использовать ее поэтические краски в общей палитре художественных средств мультипликации. Так, в фильме «Окно» звучит музыка Сергея Прокофьева, в значительной мере определяющая лирическую интонацию всей картины.

Но музыка может стать, как известно, и непосредственным, «конструктивным» элементом, определяющим развитие драматургии фильма. Именно так, на музыкальной теме «Подмосковных вечеров» и самом факте международной популярности этой песни основан фильм режиссера А. Карановича и сценариста Ю. Яковлева «Песня летит по свету»*. «Подмосковные вечера»— песня, действительно получившая всемирное признание,— звучит в фильме на разных языках, ее подхватывают все новые и новые голоса. Собственно, нехитрый этот композиционный прием сам по себе далеко не нов, он нередко используется в концертах, в радиопередачах. Но показать на экране в кукольном фильме в лаконичном и точном изобразительном решении, как поют эту задушевную лирическую песню в разных странах, и тем самым выразить идею интернациональной солидарности — задача несомненно сложная и увлекательная.

Авторы фильма вложили в свое произведение немало художественной изобретательности и поэтического чувства. От традиционного пейзажа русской деревни с луной, березкой, влюбленной парой на скамейке и соловьем на ветке мы переносимся в Африку, где, белый на красном фоне, сидит попугай на пальме. И уже не гармонь звучит, а молодой негр и негритянская девушка выстукивают на тамбуринах все тот же знакомый мотив. Затем в скупых и метких зарисовках на экране возникает столица Франции — Сена, силуэты башни Эйфеля и собора Парижской богоматери, влюбленная пара проплывает в лодке. Девушка и юноша одеты и причесаны по последней парижской моде. Знакомая песня звучит по-французски. Но тут же в это густое, пьянящее звучание врывается звон гитар, и в кадры въезжают загорелые куклы-всадники в сомбреро на смешных длинноногих лошадях. Один из них

* Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер А. Каранович. Художник-постановщик А. Спешнева. Музыка В. Соловьева-Седого. Музыкальная обработка И. Шахова. Оператор Т. Бунимович. Звукооператор Б. Фильчиков. Редактор Н. Абрамова. «Союзмультфильм», 1965.



«Мой зеленый крокодил»

достает из кармана миниатюрный транзистор — песня звучит по-итальянски. Затем в фильме возникает головокружительная высота небоскребов. Песня, как воздушный шарик, устремляется ввысь. Она облетает планету. И вот уже эскимосы согревают ее в своих ладонях, и она, освобожденная от сковавшего ее льда, оживает, как цветок...

Возможности лирико-романтической темы в мультипликации, оказывается, чрезвычайно многообразны. Она может быть воплощена в самых различных стилистических решениях и жанрах и даже в жанре, представляющем собой нечто близкое к современной басне или притче. В этом убеждаешься, познакомившись с талантливым и остроумным фильмом режиссера В. Курчевского, сценаристов Г. Сапгира и Г. Циферова «Мой зеленый крокодил»*. Это история доселе еще никому не ведомой любви зеленого крокодила и беленькой коровы. Превосходно найден и художественно решен уже сам облик этой необычной пары. Крокодил — восторженный поклонник прекрасного, любитель цветов,— гуляя на лугу, знакомится с молодой стройной коровой. У нее модная челка, изящно загнутые рожки и длинные черные ресницы. Вместо медальона — маленький колокольчик на длинной цепочке. Любовь, как известно, основывается на общности вкусов и интересов. Им обоим нравится одно и то же — цветы и листья. Можно ли, видя такое «родство душ», удивляться, что они полюбили друг друга. Крокодил — поэтическая натура — смешно и трогательно бубнит ей стихи на непонятном крокодильем наречии, подражая интонациям современных поэтов. Их жизнь подобна идиллии. Ну что вы в нем нашли?— смеются над коровой соседи, бегемоты и крокодилы, с ехидным гоготом выныривая из воды. Но союз их был незыблем, ведь между ними было так много общего — цветы и листья. Но вот неожиданно наступила осень. Цветы и листья исчезли. И тут выяснилось, что общего, вероятно, было не так уж много, и теперь между ними все кончено.

«Но неужели для любви нужны только цветы?» — недоумевает зеленый крокодил. «Да, и листья тоже»,— уверенно отвечает корова.

Казалось бы, на этом должна была бесславно закончиться их любовь, их совместная жизнь. Но самоотверженный крокодил совершает подвиг во имя своей возлюбленной, после которого, как говорит молва, она снова его полюбила. Он повисает на ветке и превращается в зеленый лист, раскачивающийся на осеннем ветру. И тут возникает веселая ироническая «мораль» этой лирической притчи: если ты любишь, сделай что-нибудь прекрасное, ну хотя бы стань зеленым листом. И здесь — недосказанность, но по-фольклорному лукавая, пронизанная поэтическим смыслом.

Мультипликация все больше становится искусством мысли, искусством емкого, лаконично-выразительного образа-обобщения. Теперь в ней на все лады заговорила муза романтики. И мы с нетерпением ждем каждого ее нового слова.

---

* Авторы сценария Г. Сапгир, Г. Циферов. Режиссер В. Курчевский. Художник-постановщик А. Спешнева. Композитор Н. Богословский. Оператор И. Голомб. Звукооператор Б. Фильчиков. Редактор А. Снесарев. «Союзмультфильм», 1966.

В. РЯБИНИН

Борьба со стихией

Вы знаете, что такое сель? Читатель, не слишком сильный в геологии, вероятно, скажет, что слышал об этом грозном явлении природы, что селевые потоки рождаются в горах и очень опасны. Но ответить, почему и как они возникают, можно ли вести с ними борьбу, большинство из нас вряд ли сумеет. Впрочем, тех, кто посмотрел недавно созданную на «Моснаучфильме» ленту «Грозные потоки»*, я смело могу исключить из списка несведущих...

Горы зовущие, неповторимо величественные, дарящие людям свои богатства. И грозные, полные неожиданностей, полные загадок. Одна из них — сель. Первые кадры фильма, пронизанные светлой поэзией горных пейзажей, внезапно сменяются другими — суровыми, трагичными. У нас на глазах срывается с места огромная масса земли — горный склон. Устремляясь вперед с нарастающей скоростью, он сметает все на своем пути. Мы видим разрушенные до основания жилища, затопленные грязью улицы, людей, пытающихся спастись от разбушевавшейся стихии. Видим огромный котлован, дно которого покрыто липкой сероватой массой, на месте, где только вчера мирно плескались о живописные берега волны солнечного озера Иссык. Сегодня его уже нет на карте... Эти кадры, повествующие о трагедии, разыгравшейся несколько лет назад в горах Заилийского Алатау, документальные. Удачно вмонтированные режиссером в ткань повествования, они работают на тему, впечатляют.

Динамичная завязка как нельзя лучше подготавливает зрителя к «теоретической» части фильма, к популярному рассказу о грозном и загадочном явлении природы. Кстати, и сама наука преподносится опять же не в отрыве от натуры, не с помощью схем или мультипликации, а на живом, отснятом на месте события материале.

Валятся растущие по склону стройные пихты. Падают, словно солдаты, сраженные наповал. Люди, срубившие их, вряд ли догадывались о последствиях. Но природа не может быть равнодушной к опрометчивому, необдуманному вторжению. Она жестоко мстит. Кинокамера ведет нас по горному склону, изрезанному бороздами-змейками. И вот уже эти змейки становятся рытвинами, оврагами, морщинами на лике земли. Воды, грунтовые и дождевые, вершат свое коварное дело. Еще немного, какой-нибудь шаг до селя... И снова документальные кадры, на этот раз фотографии, воскрешают картину стихийного бедствия, случившегося на Байкале неподалеку от города Слюдянки.

Первая часть фильма (деление это чисто условное) лаконично и живо повествует об одном из проявлений диких, потаенных сил природы. Опытный оператор Н. Прозоровский, выступающий на этот раз и в роли режиссера, и его помощники — операторы А. Галаджев и О. Федотов — удачно решают трудную в общем-то задачу: не только рассказать о причинах, порождающих грозное, опасное для человека явление природы, но и дать почувствовать зрителю силу и мощь стихии. И мы действительно чувствуем это. Скор и неудержим селевой поток. Он возникает внезапно. Возникает там, где только что царил покой, где текла обычная мирная жизнь. Кажется, ничто не может его сдержать.

Но человек не вправе бессильно опускать руки. Он задался целью познать и покорить сель. Об этом — вторая часть фильма, в которой появляется и звучит все сильнее новый мотив, утверждающий победу науки над стихией. Перед нами один за другим проходят те, кто стоит сегодня на селевой вахте: исследователи ледников — гляциологи, метеорологи, кропотливо изучающие, как влияет на образование грозных потоков погода, геоморфологи, ответственные за склоны.

В труде людей, ищущих способы предсказывать и покорять сель, подмечена черта, характерная для нашей науки,— способность в широких масштабах вести важнейшие комплексные исследования. В одном здесь можно упрекнуть авторов — в чрезмерной скоропалительности «парада ученых». Но об этом позже.

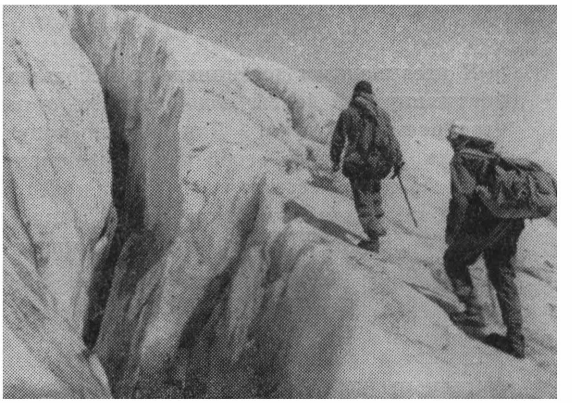
Вслед за учеными, исследующими селевые потоки, приходят в горы строители. Их стараниями возводятся возле склонов, грозящих опасностью, подпорные стенки и селедуки, «пауки» и хитроумные фильтрующие плотины. Это они, строители, используя силу направленных взрывов, создают мощные защитные сооружения в опасных местах.

Раскрывая загадки селя, человек начинает управлять им... Фильм завершается символической концовкой. На горных склонах люди сажают лес.

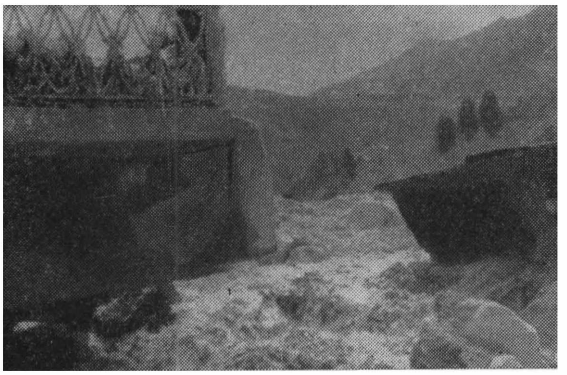
---

* Авторы сценария С. Евлахов, А. Канторович. Автор текста В. Ильинский. Режиссер-оператор Н. Прозоровский. Операторы А. Галаджев, О. Федотов. Композитор В. Гевикман. Звукооператор М. Гофштейн. Редактор Е. Макасеева. «Моснаучфильм», 1965.

Вершина Казбека — район зарождения селевых рек

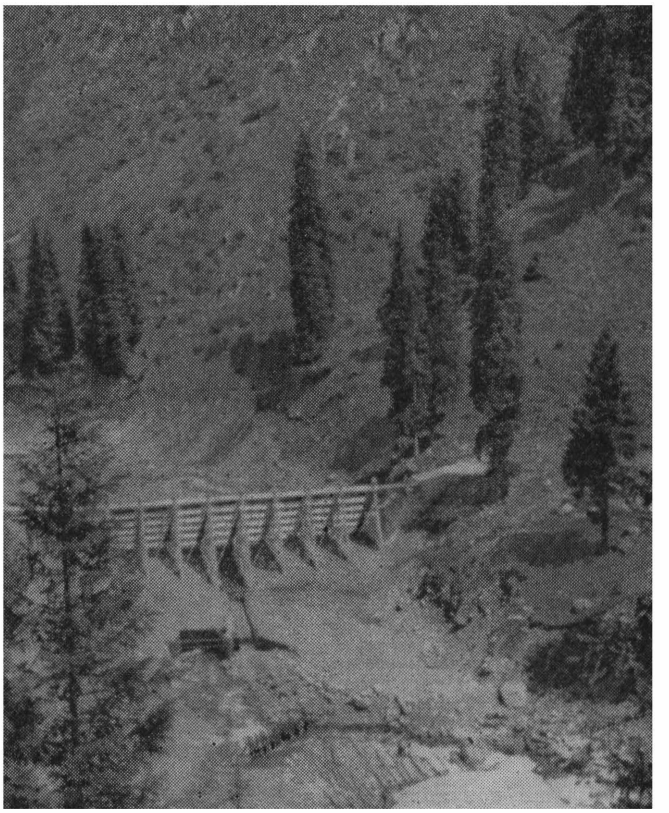


В зоне вечных льдов. Гергетский ледник — родоначальник селевых рек



Сель сорвал мост

Долина Иссык после селя. Камень лег на 14 километров



Селеуловители на реке Алма-Атинка

Гидрогеолог

Кадры из фильма «Грозные потоки»

К несомненным достоинствам небольшой двадцатиминутной ленты надо отнести логическую стройность сюжета. Для научно-популярного фильма, ставящего своей целью расширить кругозор зрителя, средствами кино поведать ему об одной из проблем науки, это особенно важно. Легко и свободно развертывается киноповествование, и зритель без напряжения воспринимает увиденное. Иными словами, фильм популярен в лучшем смысле слова.

Единство режиссерского и операторского замыслов прежде всего способствует успеху ленты «Грозные потоки». Той же задаче служит и операторская работа Н. Прозоровского, блеснувшего своим искусством показать пейзаж в развитии, причем не с помощью головокружительных ракурсов, а точными, скупыми штрихами умелого мастера. Одна-две выразительные детали — и перед нами уже картина, будящая мысль (вспомним хотя бы эпизод с вырубкой деревьев).

Но пора наконец сказать о недостатках фильма. В нем нет запоминающихся образов людей. Персонажей много, но все они несут фактически иллюстративные функции. А так хотелось побольше узнать о людях, изучающих горы и умеющих их усмирять, о результатах их работы — важной и интересной. И еще один существенный промах допущен в этой картине. Насколько умело и изобретательно воспользовался режиссер-оператор «классическими» приемами, всякий раз заставляя их играть по-новому, настолько не оправдывает себя традиционный штамп в дикторском чтении фильма. Исполнение текста, хотя и сам он местами засушен, не выразителен, заставляет вспомнить о худших образцах учебных лент. Успех режиссера и оператора, творчески сочетающих серьезный, научный подход к теме с поэтическим началом, снижается монотонностью, нарочитой, давно изжившей себя академичностью дикторского сопровождения. К сожалению, приходится на этот раз говорить о неудаче такого опытного чтеца, как Л. Хмара.

Нельзя забывать о качестве текста и о его подаче. Тем более что просчеты с озвучиванием — беда многих в целом неплохих лент, как научно-популярных, так и документальных. Фильм о коварном селе не стал тут счастливым исключением.

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Против безвкусицы

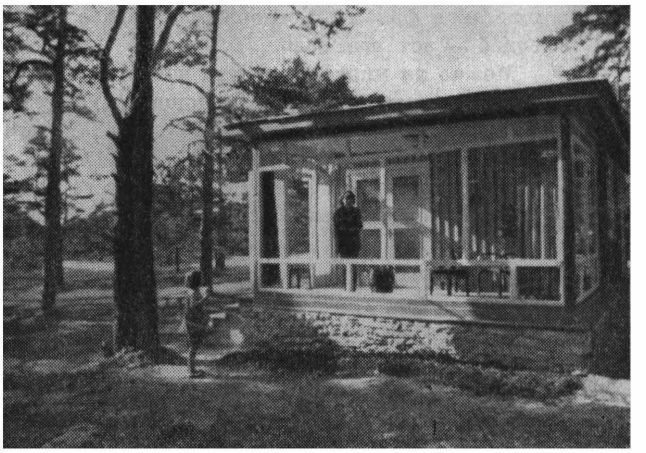
Есть слова, которые ввиду чрезмерно частого их употребления утратили свой первоначальный, ясный смысл и приобрели оттенок, ранее им несвойственный. Например, фразу «нужный фильм» мы порой произносим тогда, когда не можем сказать «интересный», «увлекательный», «талантливый», и слово «нужный» в этом случае звучит едва ли не как извинение, как признание единственного неоспоримого достоинства, которое мы рады отметить за неимением других.

Научно-популярный фильм Таллинской киностудии «Посмотрим вокруг» сделан интересно, увлекательно, талантливо. Но прежде всего это очень нужный фильм — нужный в том первоначальном, ясном и точном значении, которое мы порой забываем. Его авторы сумели с максимальной пользой потратить немногое отведенное им экранное время. Предмет разговора кажется авторам слишком серьезным, чтоб отвлекаться и тратить метраж на необязательные кадры. А предмет разговора — город. И наша жизнь в нем.

Когда начинается картина и экран распахивает перед нами удивительные, неповторимые, прекрасные улицы Таллина, мы готовим себя к туристской киноэкскурсии, к еще одному рассказу о памятных местах этого города. «У меня такое чувство, будто я перелистываю страницы книги, где все буквы набраны из камня», — звучит голос рассказчика. Что же, мы не раз с помощью видовых киноочерков листали эти страницы, но тем не менее рады перечитать их снова, как перечитываем мы страницы любимых книг.

Но сегодня путь по городу пойдет вдалеке от туристских троп. Наш провожатый (его имя Март Порт) является архитектором и будет говорить о том, что более всего тревожит и волнует его.

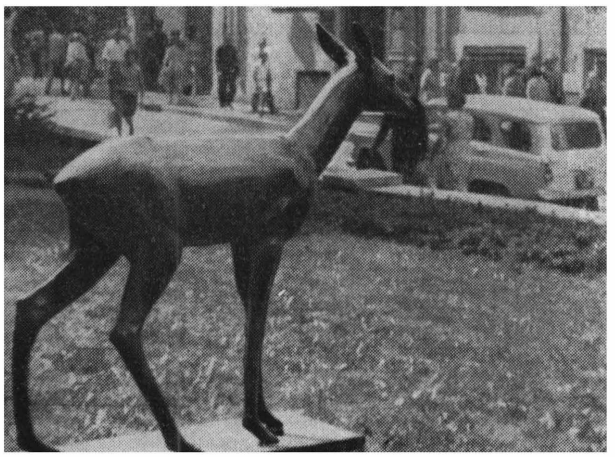
Мы не раз восхищались способностью кинокамеры открывать в привычном облике окружающего мира красоту и гармонию, которых мы порой не замечаем. Режиссер А. Мандрыкин и оператор Вл. Маак взяли на себя — с помощью автора сценария Марта Порта — более неблагодарную мис-



Кадры из фильма «Посмотрим вокруг».

Автор сценария и комментатор М. Порт. Режиссер А. Мандрыкин. Оператор В. Маак. «Таллинфильм», 1965.

...Экран распахивает перед нами удивительные, неповторимые улицы Таллина... Наш провожатый — архитектор Март Порт — рассказывает о том, что больше всего тревожит его.



сию: они показывают нам безобразие, которого мы тоже порой не замечаем, и показывают его так, что знакомые предметы кажутся увиденными впервые в жизни.

Мы словно бы не встречали нигде таких огромных урн, вроде той, что основательно поместилась в центре экрана, гордая и непоколебимая, похожая на памятник безвкусицы. Мы вдруг с удивлением замечаем, какими невозможно жалкими выглядят деревянные киоски, покрашенные в традиционный грязно-голубой цвет. Вместе с маленькой девочкой, чье лицо на минуту запечатлела кинокамера, мы готовы в испуге и отвращении остановиться перед массивным страшноватым фонтаном, из которого, наверное, никогда не текла, да и не захочет течь вода. Авторы фильма знакомят нас с давними нашими знакомцами, уродство которых мы уже разучились замечать. И такое путешествие по городу, хоть и лишено особой приятности, поистине необходимо.

Красота и безобразие — вот главные действующие лица фильма. Беспощадная борьба с безвкусицей — вот его цель.

Можно ли мириться с тем, что строители, воздвигая новые кварталы, беспощадно уничтожают вокруг все живое, и потом приходится начинать все сначала — возить землю (на той, что осталась после стройки, уже никогда ничего не вырастет) и высаживать вдоль домов стандартные деревца? Надо ли привыкать к тому, что люди в воскресный день вынуждены отправляться далеко за город, потому что в пределах Таллина пляжи захламлены (в этой беде таллинцы, вероятно, не одиноки). Мы видим на экране львов и согласны с резонным утверждением рассказчика, что металлическая решетка в этом случае необходима. Но зачем она в саду, где гуляют люди? И не пора ли снести лабиринты заборов, уродливые будки, сарайчики, гаражи, воздвигнутые самовольными застройщиками? «Там, где отсутствует творческая мысль, постройки несовременны и некрасивы, хотя продуманное оформление стоит не дороже безвкусицы»,— говорит Март Порт. И создатели фильма аскетически последовательны в своей ненависти ко всему, что портит облик города.

Но в моменты, когда они «дают себе волю» и показывают нам то, что, по их мнению, действительно красиво, мы испытываем подлинное эстетическое наслаждение. Если безобразие на экране так убедительно безобразно, что уж хуже вроде бы и не придумаешь, то красота истинно прекрасна. Прекрасны улицы, на которых седая старина соседствует с легкими современными зданиями. Прекрасны сады на склонах Вышгорода. Очень красивы современные дачные коттеджи, спрятавшиеся среди зелени. Во имя этой красоты и создан фильм. Несмотря на выразительность «критического материала», он оставляет светлое ощущение, потому что сделан людьми, не только любящими свой город, но и чувствующими себя в нем хозяевами. Адресатов у картины «Посмотрим вокруг» очень много. Это архитекторы, строители, люди, ответственные за благоустройство города, и, наконец, просто зрители, к гражданскому и эстетическому чувству которых обращаются авторы картины.

По-видимому, такая форма фильма-монолога, фильма, окрашенного индивидуальностью рассказчика, вообще очень перспективна — вспомним хотя бы «Удивительное рядом» С. Образцова и И. Грека или «Там, где жил Хемингуэй» С. Школьникова и К. Симонова. Дело не только в том, что живая интонация рассказчика в иных случаях вызывает гораздо больше доверия, чем голос диктора, создает обстановку непринужденной беседы, а не кинолекции. Однако более разнообразной становится не только форма, но и тематика, содержание документальных и научно-популярных картин. Те опасности и подводные рифы, которые встречаются на пути научно-популярного кино (дилетантизм, популярничанье или, напротив, крайняя специфичность и сухость, делающие картину понятной лишь для узкого круга людей), могут быть с успехом преодолены, если душою фильма становится человек, подобный архитектору Порту,— горячо заинтересованный специалист своего дела.

Разумеется, не для всякой темы годится такая форма киноразговора. Да и сама она таит в себе немало трудностей. Например, то, о чем рассказывает Март Порт, неизмеримо интереснее кадров, где действует он сам. Проходы архитектора по улицам носят чисто служебный характер. По-видимому, здесь нужно было либо найти какую-то иную возможность участия рассказчика в съемках, либо вообще отказаться от этих кадров, потому что простое позирование перед киноаппаратом вряд ли добавит что-либо к интересному и содержательному рассказу Марта Порта. Излишне и его финальное обращение в зрительный зал с фразой «А вы как думаете, уважаемые зрители?» Зрители, вероятно, думают так же, как Порт,— уж слишком неопровержимы были доказательства, да и вообще мысль, содержание фильма гораздо серьезнее этого несколько плакатного вопроса.

Впрочем, все это мелочи, о которых даже не скажешь, что они «досадные», ибо они не могут всерьез испортить впечатление от этой талантливой, публицистичной и очень нужной картины.

Н В ПОЛЬШЕ»

«НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ»

ЕДАТЕЛЬ»

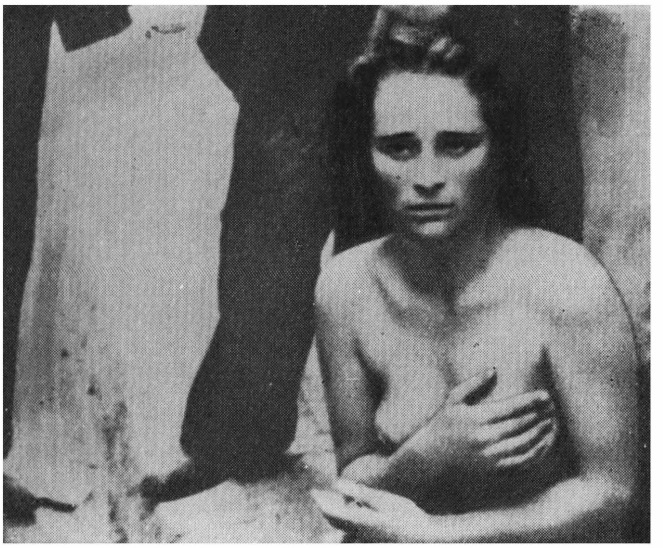
ВСЕСОЮЗНЫЙ СМОТР КИНОИСКУССТВА

Всю последнюю декаду мая в Киеве проходил Всесоюзный кинофестиваль. В творческом соревновании участвовало около восьмидесяти художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных и короткометражных фильмов. Встретились серьезные соперники — право на премии фестиваля оспаривали лучшие картины, выпущенные киностудиями страны в 1964—1965 годах.

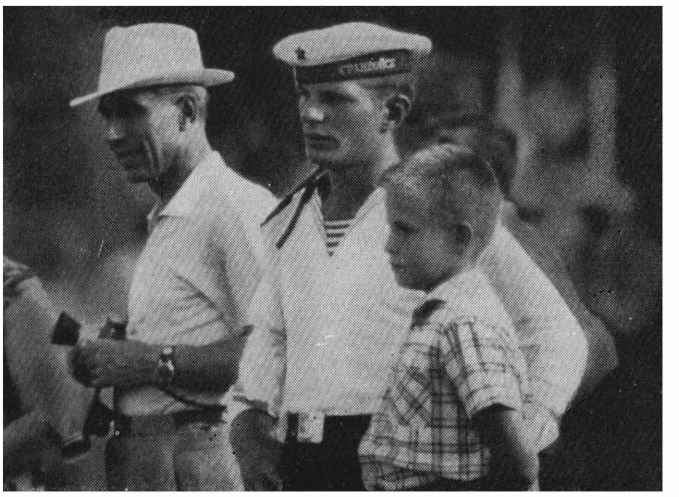
Победителями стали:

По разделу современной тематики первая премия присуждена художественному фильму **«Никто не хотел умирать»** режиссера В. Жалакявичуса (Литовская киностудия).

Второй премии удостоена картина **«Председатель»** («Мосфильм») — сценарий Ю. Нагибина, постановка А. Салтыкова.



«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»



«КОРАБЛИ НЕ УМИРАЮТ»

«КАТЮША»

Лучшей историко-революционной лентой призна фильм **«Ленин в Польше»** — сценарий Е. Габрил вича и С. Юткевича, постановка С. Юткеви (совместная работа киностудии «Мосфильм» и твор ческого объединения «Студио», Польша). Второ место разделили картины **«Решающий шаг»** — сц нарий И. Луковского, постановка А. Карлие («Туркменфильм») и **«Звезда Улугбека»** — сценар М. Шейхзаде, постановка Л. Файзиева («Узбе фильм»).

Фильм Киевской киностудии имени А. П. Довже ко **«Тени забытых предков»** режиссера С. Парадж нова отмечен специальной премией жюри за худ жественный поиск и новаторство.

Две киносказки — **«Морозко»** — сценар М. Вольпина, Н. Эрдмана, постановка А. Роу (кин студия детских и юношеских фильмов име М. Горького) и **«Город мастеров»** — сценар Н. Эрдмана, постановка В. Бычкова («Беларус фильм») — признаны лучшими фильмами для дет и юношества.

Среди мультипликационных лент первой прем удостоена картина **«Каникулы Бонифация»** режисс ра Ф. Хитрука. Эстонский фильм **«Талант»** — сце рий Э. Туганова и Х. Вяли, режиссер Э. Туганов — **«Шайбу! Шайбу!»** — сценарий А. Кумма, С. Рун при участии Б. Дежкина, режиссер Б. Дежкин («С юзмультфильм») — разделили второе место.

За лучшее исполнение мужской роли первый пр жюри присудило артисту Д. Баниониcу, сыгр шему роль председателя Вайткуса в фильме «Ник не хотел умирать». Второй премии удостоен Е. Л е н о в — исполнитель роли Шибалка в картине «Дс ская повесть». Е. Фадеева завоевала первый пр за исполнение роли Марии Александровны Ульян вой в фильме «Сердце матери». Вторую прем жюри присудило С. Чиаурели — она сыгра главную роль в картине «Хевсурская баллада».

По разделу хроникально-документальных фильм первой премии удостоены две картины: **«Корабли умирают»** — сценарий В. Горохова, К. Слави М. Юдина, режиссер М. Юдин (Украинская студ кинохроники) — и **«Катюша»** — сценарий С. Смир ва, режиссер В. Лисакович (ЦСДФ). Лучшими научн популярными картинами жюри признало ленты « **границе жизни»** — сценарий И. Василькова, режисс П. Зиновьев (Киевская студия научно-популя ных фильмов) — и **«Человек и атом»** — сценар Г. Остроумова, режиссер К. Домбровский («Мос учфильм»).

Специальным призом жюри наградило фил **«Обыкновенный фашизм»** — сценарий М. Туровск Ю. Ханютина, М. Ромма, режиссер М. Ромм («Мо фильм»). Режиссеры В. Дербенев («Последн месяц осени») и П. Тодоровский («Верность получили призы за талантливую разработку совр менной темы.

Лучшим сценарием признан сценарий филь «Никто не хотел умирать», написанный В. Жалакяв чусом.

Картине **«Репортаж года»** (Рижская киностудия) сценарий И. Зиедониса и Г. Франка, режиссе А. Фрейманис — вручены приз и диплом Сою журналистов СССР.

А. МИТТА

Союз друзей

ПИСАТЕЛЬ

В начале всякой долгой привязанности, по-моему, лежит влюбленность, относится ли это к людям, картинам, городам. Я помню, как еще школьником был поражен «Завистью» Юрия Олеши, перечитывал ее на ночь по странице, чтобы хватило подольше. И, как на свидания к девушкам, ходил в библиотеки смотреть книгу в разных изданиях. Новый шрифт, иная верстка — это было, как новые краски. Эта влюбленность стала предметом насмешек. Приятель сказал как-то: «Вон идет Олеша». В ту пору еще не наступило второе рождение писателя, книги давно не издавались, карикатуры не сделали его внешность известной. Я, волнуясь, долго шел за этим человеком. А потом, остановив его, краснея и путаясь, объяснялся недоумевающему прохожему. Злая шутка... Потом были «Земля» Довженко, живопись Пикассо, юмор Стейнберга — огромному количеству людей я обязан своими радостями. Володин входит в их число. Но в этом романе я вел себя, как предприимчивый соискатель взаимности.

Я приехал к нему с замыслом картины. Он выслушал, похвалил — и стало понятно, что это не то место, куда следует приносить собственные идеи. Он тогда не писал для кино. Мы договорились об экранизации «Старшей сестры».

Возник бойкий план категорической переделки этой пьесы в яркое кинематографическое зрелище. Начали работать, однако недели через две Володину и недели через три мне стало ясно: пьеса написана разумно и всякие попытки превратить ее в нечто лучшее довольно быстро обращаются в свою прямую противоположность. Но за это время мы уже несколько сошлись характерами и договорились о сценарии. Он написал его довольно быстро. Потом мы тоже недолго, но основательно помучили друг друга. Я считал, что написанное нельзя реализовать, предлагал удобные, по-моему, подпорки. Писателю было скучно и противно слушать это.

...На что надеется писатель, когда сочиняет сценарий? Я думаю — на чудо. Найдется режиссер, который все поймет, соберет вокруг себя артистов небывалых дарований, оператор снимет все особой просветленной оптикой, а композитор сопроводит необычайной трогательности музыкой. А что знает режиссер? Чудес нет. Разве что в отделе комбинированных съемок. Недоверие к возможному чуду — основа, на которой утверждает себя профессионал. В сценарии должен быть запас прочности. Это значит: давайте выразим настроения текстом диалога. Что главное? Результат. Ну-ка, заложим побольше результатов!

Не потому ли среди последних успехов так много дебютов, то есть работ, сделанных заведомо неопытными людьми, которые искали, нервничали — и из неумения и переживаний складывали что-то живое и потому неизмеримо более ценное, чем самоуверенное и ловкое умение «мастера». Люди, которые способны через все свои умения в работе пробраться к удивленной неопытности дебютанта, мне кажутся ближе к тайне, чем их продуктивные коллеги-профессионалы.

Кто в нашем деле более умел, чем Михаил Ильич Ромм? Наши монтажные комнаты были почти рядом, и примерно год я наблюдал, как этот человек, будто забыв обо всех своих умениях, усердно склеивал и переклеивал до отчаяния разношерстную хронику и, как второкурсник, впервые

взявший в руки пленку, ликовал по поводу удачного стыка.

Когда на экране в длинных изящных монтажных фразах стремительно и резко развивается язвительная, свободная мысль — придет ли кому в голову, что все это десятки тысяч раз склеивалось и переклеивалось. Для мастера ли это кропотливое крохоборство? Нет, оставим это дилетантам! Мы же знаем, что на хронике иные мастера монтируют в просмотровых залах, так сказать, мазками: «Этими планами пользуйтесь побольше, а теми поменьше».

Может быть, зная, чем оплачивает художник такой способ работы и как часто приносит он не соответствующие усилиям результаты, ученикам своим Михаил Ильич редко советует рисковать. И мне, когда я пришел за советом по поводу сценария, он сказал: «Саша, не делай этого. Это прекрасно, но даже для прозы очень тонко. Поищи себе что-нибудь поопределеннее». И я решил отказаться от сценария. Полтора месяца он лежал открытый для всех желающих. За это время многие режиссеры читали его, вокруг сценария сложилось довольно стойкое мнение: написан прекрасно, поставить невозможно.

Нашлась мне другая работа. Но чем дальше, тем все более жалко было покидать тот сценарий. Корни были пущены, они прорастали медленно, незаметно, пока вдруг я не проснулся (это так красиво говорят) в холодном поту и с отчаянием подумал: «Что же я за идиот, своими руками готов отдать этих дорогих мне людей в неизвестные, чужие руки. Ну, в конце концов, не получится картина. Но я буду год жить в кругу дорогих мне судеб, мыслей, волнений».

Французский поэт-эссеист Поль Валери спросил у Эйнштейна: «Скажите, как вы записываете ваши мысли? У вас есть блокнот, записная книжка, или вы пишете на манжетах?»

Эйнштейн удивился: «Вы знаете, мысли приходят редко, я их все помню».

Володин, вероятно, не Эйнштейн драматургии. Но есть мысли, которые надо торопиться записать, чтобы не забыть или, не дай бог, не перепутать с чужими, а есть мысли мощные, главные, которые подытоживают жизненный опыт человека. Их не забудешь. Они, казалось бы, очень личные для того или другого писателя и вместе с тем становятся твоими, потому что в них додуманы твои очень важные волнения. Это лучшие из твоих мыслей, и те, которые почему-то еще не пришли в твою голову.

Такие мысли у Володина. Когда попадаешь внутрь его образов, они становятся тобой самим.

Как только работа над сценарием пошла «изнутри», сотрудничество оказалось возможным. Этот сценарий на пути к фильму претерпел все обычные превращения. Первая часть стала третьей, четвертая — первой. Одни сцены сократились втрое, другие увеличились впятеро, даже вдесятеро. Только все делалось для раскрытия замысла и сообща.

Когда-то, еще студентом-строителем, я попал на работу в проектный институт. Главный архитектор принимал чертежи так: он накладывал листы калек один на другой, подсвечивая их снизу сильной лампой. Все контуры должны были совпадать. Внутри разнообразно изгибались пунктиры коммуникаций. Тщательность эта в то время показалась мне излишней. Теперь нет. Умение вписать все компоненты режиссерского замысла в контуры писательского так, чтобы над ним вырос стройный дом,— это не только обязанность, но и удовольствие.

ДЕТИ В КАДРЕ

Уже больше года прошло с тех пор, как однажды ночью я проснулся с ощущением надвигающейся катастрофы и просидел до утра, перебирая разнообразные варианты гибели и спасения.

К этому времени подготовительные работы по картине, режиссером которой я значился во всех официальных документах, подходили к концу. Документы множились, сотрудники суетились и делали вид, что все выйдет, как надо. Между тем в картине не было главной героини, той самой, которая из ста дней съемок и репетиций будет занята в ста одном (одна из бухгалтерских тайн).

Да, не было. А что прикажете делать, если ей всего двенадцать лет? Если по сценарию, написанному поэтично и тонко, она впервые в жизни отчаянно влюблена, ревнует до слез, испытывает унижение оскорбленной гордости, говорит: «я разочаровалась в нем», и вокруг нее все становится пустыней... Что ж пересказывать сю-

жет — возьмите в равных долях все, чем живет, страдает и радуется любящая женщина, перемешайте, взболтайте и опрокиньте в двенадцатилетнюю девочку. Смотрите на свет. Без осадка? Вот такую мы и ищем. Девочку, которой можно доверить год жизни, труд тридцати-сорока сотрудников, четверть миллиона рублей и репутацию студии. Причем ей должно быть именно двенадцать лет, а если одиннадцать, то, во всяком случае, с половиной. Тринадцать — для нас уже старовата. Затем она должна быть москвичкой, потому что учеба, семья — все это должно приниматься во внимание.

Изо дня в день с утра до вечера мы ходим по школам, театральным кружкам, спортивным секциям, высматриваем детей в театрах, на улицах, во дворах. Но что, посудите сами, можно высмотреть на ходу, на переменке, в антракте? В один унылый день в голову приходит мысль — не позвать ли девочек на студию. Решаем дать объявление в газету.

...Сколько, вы думаете, народу может прийти по объявлению «Киностудии нужна девочка 11—12 лет». Сообразите, не читайте дальше. Сто? Тысяча? Две?..

Двенадцать тысяч! А может, и пятнадцать. Уж во всяком случае, больше десяти. Я пишу об этом в качестве запоздалого извинения и предостережения на будущее. Попытаюсь вспомнить весь кошмар этого дня.

Начинался ноябрь, был сухой солнечный день поздней осени. Мы назначили просмотр на субботу; в этот день студия выходная: боялись, что дети пролезут в какие-нибудь плохо законопаченные щели павильонов. За пределами студии есть большая, отгороженная зеленью от улицы площадка для стоянки машин. Там мы и решили развернуться. Отпечатали приглашение на повторный просмотр и предполагали быстро и деловито раздать их всем, кто хоть как-то заинтересует нас. Впятером мы думали справиться за час-два.

За час до указанного времени площадь у Киевского вокзала — там происходит пересадка на автобусы, идущие к студии,—была забита девочками. Они стояли в длинных очередях, бежали через дорогу.

К студии я подъехал с бьющимся сердцем. И не напрасно. Вдоль здания тянулась толстая кишка очереди тысячи на две-три. Охранники на проходной сказали, что первые дети появились еще до девяти утра. А просмотр был назначен с трех до пяти — после окончания занятий первой смены. Но есть дети и из второй смены. Они и бомбардировали проходную с утра, требуя, чтобы их взяли в кино до часу дня. Ассистенты начали отбор. Но очередь вырастала гораздо быстрее, чем продвигалась.

Дети все прибывали и прибывали. И уже кто-то потерял туфельку, а кому-то порвали платьице. Выход был один — немедленно прекратить просмотр. Но как?

Просто объявить, что просмотр окончен? Так они вам и поверили. Конечно, все глупые уйдут, а умных наберут сниматься. То, что их больше, чем надо,— это они понимали. И, наконец, есть соображения морали — хоть какой-то просмотр надо устроить, чтобы у детей не было ощущения, что их обманули.

Мы разделили первую треть очереди на пять частей. Каждый образовал круг человек на пятьсот-семьсот. Медленно повели круги в разные стороны. Благо, район у студии пустынный... Я останавливаю свой круг, быстро раздаю несколько приглашений и умоляю девочек ехать домой. Вы думаете, они меня слушают? Круг сжимается. Я оказываюсь в толпе.

— Дядя, дайте мне билетик.

— Дядя, почему меня не выбрали?

А в самом деле, почему? Что им сказать?

Дальше пошла фантасмагория. Какая-то старушка бегала за мной и шептала:

— Вот мальчик, очень, очень способный и на скрипке играет, мы вас отблагодарим, вы поняли меня? Он очень способный.

— Бабушка, уйдите!

— Нет, вы не поняли, мы отблагодарим, понимаете...

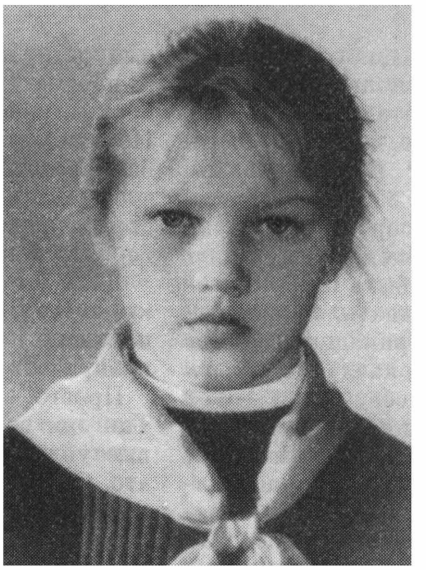
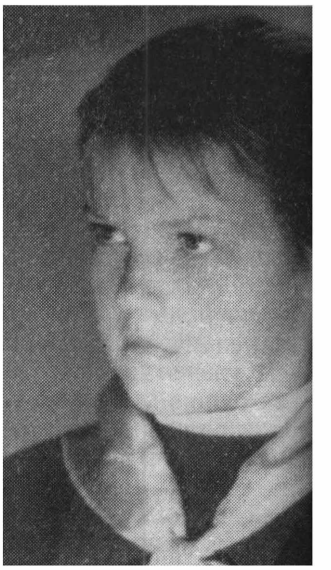
Тут женщина проездом из Мордовии, хочет сдать двух детей в кино, говорит — мужа нет...

— Дяденька, я приехала из Тулы...

— Откуда?!

— Из Тулы. Я буду жить у крестного, у них и школа рядом.

Только бы никто не попал под машину. Только бы никто не сломал ручку, ножку. Только бы не плакала эта девочка. Она прижалась к дереву и плакала навзрыд, и пока я утешал ее и записывал фамилию и адрес, вокруг меня образовалась толпа девочек и

Лена Проклова. Фотопробы будущей героини фильма

потребовала, чтобы я и их всех тоже записал. И уже я слышу, как во все стороны от меня разносятся крики:

— Вот тот в очках записывает всех, кто плачет!

И орава девчонок, с хохотом изображающих рыдания— «А-а-а! А-а-а!», — наседает на меня, выкрикивая свои фамилии. Они возбуждены, им весело.

...В девятом часу при зажженных фонарях мы посадили в автобус последнего человека.

Около месяца продолжался повторный просмотр «по билетикам», на этот раз уже хорошо организованный. Разнообразие способных, талантливых и очень талантливых девочек просто поражало. Но, как будто назло, все, что удивляло, никак не подходило к нашим требованиям. А если вдруг судьба посылала нам случайный подарок, то тут же отбирала. Одна дивная девочка переезжала с родителями в Хабаровск, у другой оказались чувствительные к яркому свету глаза.

Однажды, когда я сидел опустошенный утомительным и непродуктивным днем, второй режиссер нашей группы (эта должность в кино соответствует воинскому званию начальника штаба), пожилой и необыкновенно преданный работе человек, сказал:

— Знаете, у меня есть внучка, способная девочка...

— Золотой мой, Виктор Тимофеевич,— подумал я.— Ты видишь этот кошмар и готов бросить свою кровинку в эту машину, пожирающую нервы и здоровье? Нет, дружбы с тобой я не испорчу.

И не стал ее смотреть. Но время шло, а героиня не появлялась. Наверное, «она», такая, какую мы искали, не появилась бы вообще. Нам была нужна уже не просто девочка, но нечто такое, чтобы оправдало все наши труды и переживания. Просто не нашлось еще двух человек, которые бы собрались с силами родить и воспитать это чудо на радость нашей картине.

И вот, смалодушничав еще раз, я позволил привести внучку. Действительно, очень способный ребенок. Смешливая, остроумная, легкая в общении, маленькая, худенькая, без зубов — молочные все выпали, а новые еще не появились.

В разговоре она глотала половину каждого слова, а из оставшейся половины можно было понять не больше трети.

— Зз Ссаныч!— встречала она меня.

Это значило: «Здравствуйте, Александр Наумович».

Словом, полная противоположность тому, что мы искали.

Но было в ней что-то такое, чего ничем не объяснишь.

Я решил попробовать ее на роль подружки, если получится, а пока ей надлежало

быть партнершей в репетициях с основными претенденткими. Все-таки кого-то мы отобрали — десятка два девочек не хуже любых других, снимающихся в кино.

Уровень претенденток на главную роль медленно, но неуклонно рос. Появилась и новая девочка, в точности соответствующая всем требованиям к исполнительнице роли подружки. Однако нельзя расстаться с Аленкой, так и не попробовав ее на главную роль. Это надо сделать хотя бы потому, что дед и домашние наверняка надеялись на это.

Все мы должны убедиться, что ее обаяние противопоказано нашему фильму. Нам нужна девочка, способная к сильным, резким и длительным чувствам, мечтательная, сосредоточенная...

Я предложил ей жестокий и непедагогичный этюд.

— Твоему деду срочно нужен врач. Но он устал и должен отдохнуть перед сложной операцией. Заставь врача пойти к деду.

— А он в конце пойдет?— спросила она в надежде на счастливый исход.

— Не знаю, если врач не отдохнет, то может зарезать больного на операции.

— А дедушка сам поправится?

— Не знаю, врач его не осматривал.

Мы начали этюд. Она что-то засюсюкала. Начали еще раз. На этот раз она сама прервала:

— Я не могу,— почувствовала неправду.

Посидела, собралась и снова начали разговор. Что-то в ней показалось мне странным. Пригляделся—она плакала. Как мне стало стыдно — довел ребенка до слез. Я не прервал эпизода, решив свести его к какой-нибудь шутке. Но пока сочинял ее на ходу, увидел, что девочка не плачет, а, если можно так сказать, работает при помощи слез. Она отвечает мне, убеждает меня. Интуитивно она нашла точное актерское приспособление. Что делает женщина, когда она бессильна убедить? Плачет. Минут двадцать продолжался наш диалог. И когда наконец даже у меня не выдержали нервы и я не то чтобы расчувствовался, но в общем прервал работу и бросился утешать ее, она как ни в чем не бывало вытерла слезы и засмеялась.

С этого дня судьба картины попала в ее руки.

...Как-то зимним вечером она, как обычно, стояла в кадре, ожидая, пока подготовят технику. Холод был жуткий. Мы пустили камеру незаметно. Радовались — вот подглядели истинное состояние. На экране получилась Вера Холодная. В теплом просмотровом зале никто не хотел верить, что именно так мерзнет ребенок. Это к тому, что все сыгранное ею — результат усилий. А существует довольно прочное заблуждение, что дети играют, как звери. Нет, они выполняют задачи, ходят по мизансцене, репетируют по многу раз, ведут точный рисунок роли, и если повезет, то прибавляют к вашим усилиям нечто такое, о чем вы и помыслить не могли.

Есть у нас один недлинный кадр. Девочка заходит в парадное, поднимается по лесенке, садится на ступеньку и плачет. Слышит чьи-то шаги наверху, встает и ковыляет дальше — на ногах ее коньки.

Снимали этот кадр в подъезде, декорации не строили. Операторы работали в весьма сложных условиях. Очень тесно, а аппарат должен ехать на рельсах, поворачиваться вслед за актрисой. Он обвешан людьми, как рея тонущего корабля. Один смотрит в глазок, другой переводит фокус и диафрагму, так, чтобы лицо все время было в резкости, оптика ведь не обладает гибкостью человеческого глаза, третий вертит поворотные ручки штатива, четвертый держит кабели и лампу, которая дает точно направленный луч; есть еще и пятый, по-моему, он нужен для того, чтобы держать в охапке первых четырех, чтоб не упали в пролет (впрочем, у него есть и другое задание). Шестой возит этот муравейник на тележке. Теперь представляете, сколько возможностей для накладок? Поэтому нам и отпускают пленки в восемь раз больше длины фильма. Для комедии даже в двенадцать раз — считают, видимо, что артисты будут прыскать от смеха во время съемок, полезное заблуждение.

У актрисы задание тоже довольно сложное. Она с усилием открывает тяжелую дверь, ковыляет на коньках, поднимаясь по лестнице. Выходит на крупный план — это значит, что точность движения измеряется сантиметрами, садится на ступеньку и горько плачет. Разумеется, о глицериновых слезах не может быть и речи.

Порепетировали, поставили свет, еще раз порепетировали — это час-полтора на холоде, а девочка, заметьте, в тесных ботинках с коньками. Короткий отдых, и можно снимать. Еще двадцать минут на доделки по технической части: что-то отпилить, что-то при-

колотить, укрепить доски под рельсами, проверить стыки. Это уже под актерские слезы. И вот — съемка. Все хорошо. Открыла, пошла, села, отвернулась — огромные, с мизинец слезищи, услышала шаги, встала, ковыляет. Снято!

— У нас брак,— говорят операторы.— Неполадка в камере.

Бывает.

Еще хорошо, что нет «салата» — это когда пленка в камере сбивается в мятый ком. Тогда жди полчаса как минимум.

Второй дубль. Все прекрасно. Слезы, как орехи.

— Снято?

— Еще раз. Камера не доехала.

Тележку приходится везти почти наугад. Каких-то сантиметров не довезли — в кадре лицо режется. Как раз по слезе.

Будем снимать еще. А между каждым дублем проходит минут десять, а то и двадцать, пока уточняют свет, меняют пленку в аппарате, чистят рамку, проверяют фокус, отводят камеру на исходные, поправляют грим, изъеденный слезами. Все это время актриса в форме, сосредоточенна, глаза полны нужных производству слез.

Третий дубль. Все идет, как надо. Села, плачет, встала...

Оператор молча отворачивается и садится на тележку, обхватив голову руками. На этот раз девочка плюхнулась на ступеньку слишком резко, камера ее потеряла, а потом догнала. Это нехорошо. Но мы прерываем съемки: что снято—то снято. Девочка греется в квартире этажом выше. Там хлопочут радушные хозяева.

Увидев мое огорченное лицо, девочка оставляет горячий чай с вареньем, молча нагибается шнуровать ботинки...

Работа.

Наконец сняли — кажется, хорошо. Все так перенервничали, что готовы делать дубль для страховки.

Аленка говорит:

— Александр Наумович, я все буду чувствовать, как вы говорите, но слез у меня больше нет.

— А ты чаю попей,— деловито советует администратор. Он знает: слезы детские — вода, а хороший дубль надо подкрепить. Вдруг на пленке царапина.

...Зимними вечерами на Гоголевском бульваре мы снимали сцену драки. Девочка видит, как трое мальчишек бьют ее приятеля, и кубарем с горы кидается в это побоище. Мальчишки держались джентльменами, на репетициях оказали ей вялое сопротивление. Но когда они и на съемке позволили раскидать себя в разные стороны, она закричала:

— Они не хотят меня бить! Скажите им!

— Ну, побейте ее ребята,— сказал я.

Сняли, все остались довольны. Но пенсионеры, которые всю зиму топтались около наших приборов, написали на студию возмущенное письмо: «По вечерам работники киностудии на потеху зрителям стравливают детей под ярким светом прожекторов».

Кстати, о слезах. Уже после окончания фильма девочку пригласили на пробу в другую картину. Она старательно выучила все, что было задано, очень волновалась, но, выйдя под камеру, поразила всех заявлением:

— Репетировать не надо. Снимайте сразу.

Пожилой режиссер, несколько удивленный столь ранним актерским нахальством, сказал:

— Хорошо, только я тебе объясню мизансцену.

— Я знаю, что это такое, мы в прошлом году проходили,— улыбнулась Алена. Нас, мол, терминами не запугаешь.

Сняли, и удивленный режиссер сказал:

— Очень мило.

— Вовсе и не мило, давайте еще дубль,— мрачно сказал ребенок.

Стали снимать еще раз, и тут она исполнила свой номер со слезами: снималась сцена прощания, слезы пришлись кстати. Неподготовленная группа была поражена. Сторожиха в павильоне, которая всех и всякое видала, и та всплакнула.

— А-а,— небрежно отерла глаза будущая героиня,— мы это в прошлом году проходили. Я просто вспомнила.

РОЛАН БЫКОВ

С Роланом Быковым мы знакомы еще с детства: тогда мне было десять лет, а ему четырнадцать. Три-четыре года в детстве — это чудовищная разница. До сих пор еще я ловлю себя на некоей робости «малыша» по отношению к Ролану. В театральном кружке городского Дома пионеров, где мы общались, я был самый младший. А он самый знаменитый. На лестницах и в коридорах «творческого» корпуса (был еще другой корпус— «технического творчества» — это было время

пышных обозначений), так вот, в коридорах, раздевалке и буфете «Где Ролан?» звучало гораздо чаще, чем «Будь готов!». В ансамбле песни и пляски он сочинял капустники, в литературном кружке его встречали: «Наш автор!»— было известно, что он пишет пятиактную драму в стихах. На спектакль, в котором он играл главную роль—Кота в сапогах, водили упитанных иностранцев — «союзников». Они щипали его за худую щеку и говорили: «Прелестный мальчик»,— а он отвечал им по-английски: «Сэнкью». И в интонации одного слова умещалась независимая гордость артиста, презрение к буржуазному миру и воодушевление репрезентанта счастливого детства, за которое мы тогда часто благодарили хором и на разные голоса.

В то время весь театральный мир жил в коленопреклоненном восхищении перед теорией Станиславского. Я до сих пор восхищаюсь ею, но тогда это носило характер тотального и обязательного благоговения. И, конечно, уважающий себя театральный кружок ни по какой другой системе работать не мог. Да вообще мне, например, в голову не приходило, что может быть какая-то другая система. А ему пришло. Он придумал систему, которая называлась «система зоосада».

Вкратце теория эта заключалась в следующем: пластика зверей гораздо выразительнее пластики человека. А звери, как известно из басен, похожи на людей. Надо понять, на какого зверя похож изображаемый тобою человек. И, играя его на сцене, по этой теории, надлежало двигаться в пластике выбранного животного, что гораздо «театральней».

Меня эта теория поразила, и я на какое-то время превратился в маленького шизофреника, который ходил по улицам за разными людьми со странными ужимками. А он уже пропагандировал новую теорию, по которой художник может активно творить только тогда, когда он несчастливо влюблен.

Он был любимцем Дома пионеров, но нашел девочку головы на полторы выше себя. Девочка, естественно, смотрела еще выше, на каких-то старшеклассников. Приходя на занятия, он мимоходом сообщал, что сочинил еще один цикл сонетов и скоро закончит драму. Брови его страдали. Девочки возбужденно шептали: «Ролан на грани самоубийства!» Словом, он функционировал интенсивно, непрерывно и разнообразно.

Когда через двадцать лет мы сошлись на общей работе, он, во-первых, готовил к съемкам свою собственную картину, широкоформатную, цветную, с большим количеством музыки, танцами, бесконечным разнообразием трюков и технических новшеств, отнимавших все его время. Кроме того, он еще все время переделывал сценарий. Но это только во-первых.

Во-вторых, он кончал большую роль в многосерийном телефильме «Вызываем огонь на себя». В-третьих, в картине Тарковского «Андрей Рублев» он снимался в большом эпизоде. Этого было более чем достаточно, чтобы студия категорически протестовала против его участия в фильме. Дирекция не знала еще, что каждую пятницу — это в-четвертых — он садится в самолет и на два дня улетает в Ереван, чтобы сниматься в одной из главных ролей картины «Здравствуй, это я!».

В-пятых, была личная жизнь. Это никого не касается, но принято думать, что на работу влияет.

На меня показывали пальцами — вот дурак, который роет себе яму, но я помнил, что этот мотор с детства дает совсем другие обороты.

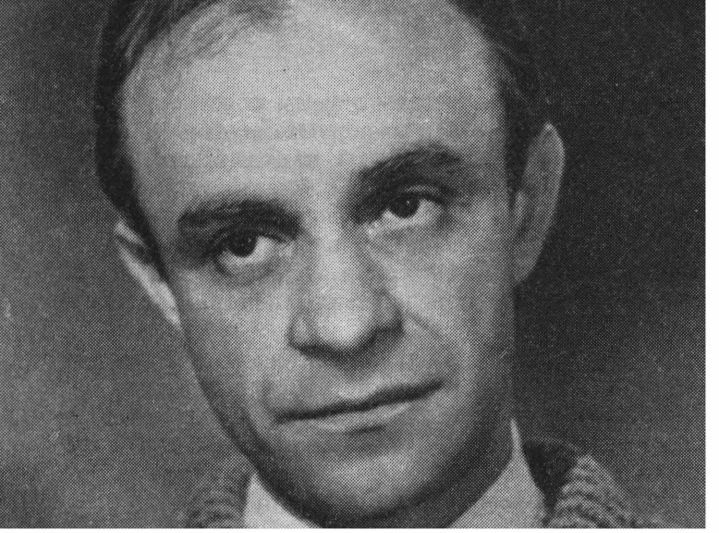
Кроме того, я помнил Дом пионеров и был уверен, что в Ролане живет что-то такое, чего не разъели последующие годы. У нас там был странный коллектив. Странный? Боишься сентиментальности, думаешь, чем бы заменить слово прекрасный.

Быков очень боялся роли. Не хотел даже пробоваться. Уверял меня и себя, что провалится. В сценарии, между прочим, был написан полный, высокий, грузный человек. Но не в росте же дело. Володин пресек сомнения, посмотрел пробу и сказал: «Он». Все-таки я не уверен, что до конца понятно, зачем все это написано про Быкова.

...На первом курсе я полгода проучился в мастерской Довженко. О Довженко — специальный разговор, одну только фразу приведу сейчас.

— Берегите память о детстве. В искусстве мы всю жизнь перебираем наши детские игрушки,— сказал Довженко, глядя поверх нас, будто за нами, двадцатью первокурсниками, сидело еще тысяч двадцать.

Ролан в картине и был моей памятью о детстве. Его память совпадала с моей, и еще целый клад он принес с собой. К этому прибавились сегодняшние дети с таким ощуще-



«Звонят, откройте дверь!». Р. Быков — Павел Васильевич

нием сегодняшнего дня, которое только у детей и может быть. Уж они-то современны без моды на современность. И все сплелось в одно. А что значит играть в контакте с детьми — это вы спросите у актеров и посчитайте, сколько из них скажут, что делают это с удовольствием.

Играть с детьми — значит держать экзамен, где тебе ежесекундно проставляют оценки: попал — не попал. Разумеется, есть актеры, которые в эти игры не играют. Их называют «номерными». Они разучивают свой номер и исполняют его вне зависимости от партнера — ребенок ли это, артист или режиссер, подающий реплику из-за кадра. И тут уж ничего не сделаешь. Я видел, как на «Тихом Доне» Сергей Аполлинариевич Герасимов тридцать шесть раз снимал проходной кадр. Это, я вам скажу, была схватка — кто кого. Режиссер во всем великолепии своих талантов, с полным диапазоном увещеваний от просьб до угроз — и актер, который преданно и честно исполняет все тот же маневр.

Ролан Быков соизмеряется с такого рода исполнителями, так же как симфонический оркестр, причем хороший, которому в рижском ателье шьют фраки для заграничных гастролей,— со здорово урчащей водопроводной трубой.

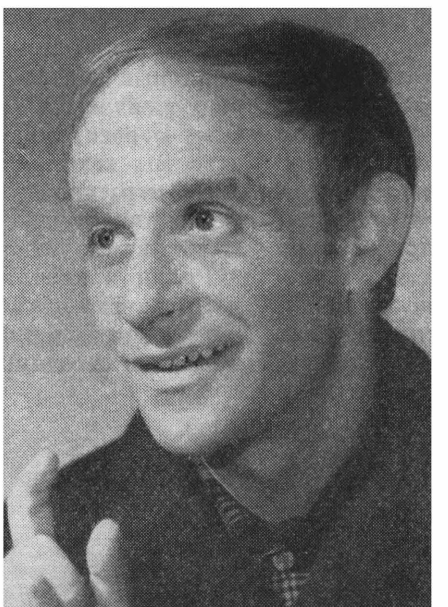
Чтобы сопоставление не выглядело этакой фельетонной бойкостью, поясню, из чего состоит мое восхищение этим актером.

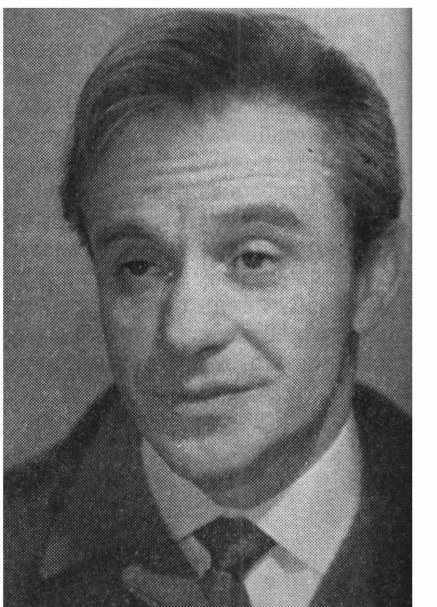
Во-первых, он всегда готов. То есть все, что написано в сценарии для него, он знает с начала до конца, с конца до начала и через пятое на десятое — в любой последовательности.

Во-вторых, он всегда готов к изменениям. Страницу нового текста он знает через десять минут — для кино это значит сразу, делает своей, то есть может исполнять хоть вверх ногами, через тридцать. Через сорок он этот текст улучшит, не намного, но именно в том направлении, которое нужно картине. (Многие актеры любят менять текст, обычно это не улучшает его.) Через пятьдесят минут он на площадке — полностью готовый к работе.

В-третьих, он предлагает съемочной группе темп работы, который умилит любого директора картины. Это, учтите, пока относится только к ремеслу, и тут не грех заме-

Р. Быков — Павел Васильевич. Фотопробы





тить, что, в-четвертых, он лучшим образом исполнит все, о чем только может попросить режиссер драматического артиста. Как пишут в карточках актерского учета: «пляшет, поет, занимается спортом, играет на музыкальных инструментах».

С партнерами он работает, как гимнаст под куполом. Случайный выразительный взгляд ребенка я, сидя у камеры, фиксирую: «Ах, жалко, пропадает, такое не срепетируешь». Он заметил, принял, отыграл. Парнишка не дошел полшага по мизансцене, он подтолкнул его ласково и открыто, в характере персонажа. Поставил на стол тарелки, неожиданная пауза — это звукооператоры просили ставить их потише — реплики пропадают. А они, проклятые, все равно громыхают. Он сымпровизировал крохотную паузу и вдруг отошел на шаг. Зачем? Ах ты!— девочка на первом плане отклонилась чуть больше положенного. Беда небольшая, но он засек и переместился точно по оси кадра — композиция не нарушена. А то операторы попросили бы дубль — они не любят, когда нарушают композицию. И зачем же ее нарушать, когда можно не нарушать... Да, но ему уже пора облокотиться о стол. По этому сигналу камера двинется, его движение как бы скрадывает резковатое начало наезда. В чем дело? Ах, осветитель зазевался, не открыл вовремя шторки прибора. Нагнись Ролан, он попал бы в световой провал. Оператор толкает осветителя, шторки открываются. В ту же секунду Ролан облокотился, камера поехала. Кажется, злосчастный дубль складывается. Сейчас его фраза, за нее я спокоен...

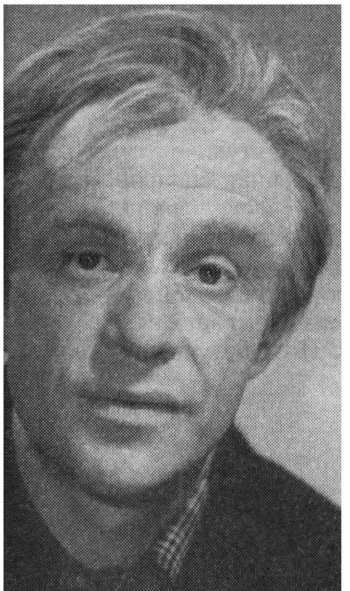
Это все и называется жить в кадре — учитывать свет приборов, возможности микрофона, рисунок мизансцены, движение камеры, быть готовым по-хозяйски принять любую неожиданность и знать, что все это ничто по сравнению с главной работой — ролью.

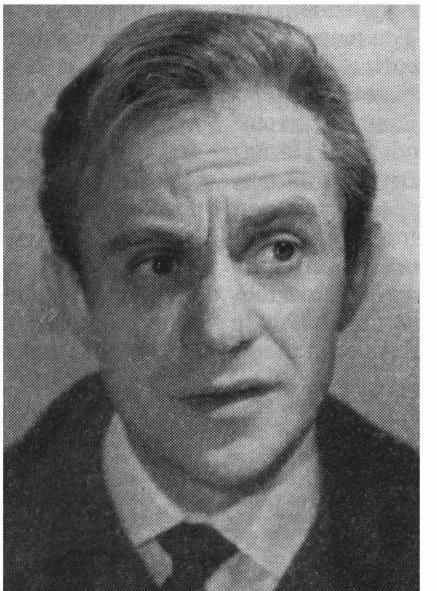
Я так подробно описал профессиональные достоинства Быкова, что просто для симметрии хотя бы столько же надо сказать о нем как о художнике. И то будет обидно мало. Но как раз это критики сделают объективнее и квалифицированней.

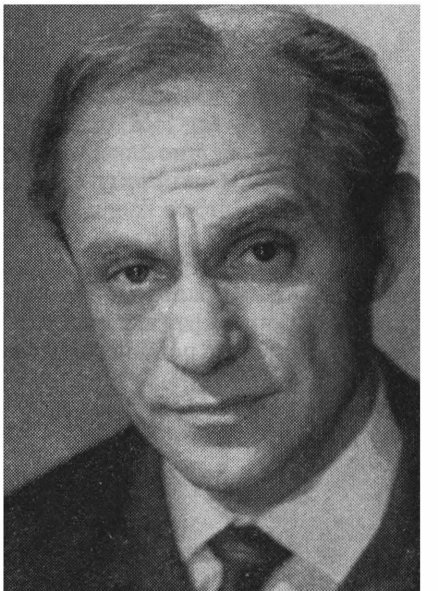
Замечу только одно. Этого актера разумно оценивать не по роли, пусть даже лучшей с той или иной точки зрения, а по совокупности ролей. Тогда возникают реальные масштабы дарования.

«Вызываем огонь на себя», «Звонят, откройте дверь!», «Добрый доктор Айболит». Вот три роли, сделанные тремя разными способами. В трех разных школах. С тремя системами различных и уникальных актерских приспособлений. Сыгранные почти одновременно...

Перечисление достоинств актера я начал с того, что Быков всегда готов. Мне приходилось работать с ним, когда он двое суток непрерывно был в работе. День он работает режиссером своей картины, вечером съемки в нашей, ночью тонировка картины Ереванской киностудии, с утра запись музыки в своей картине, потом смена в нашей картине, и опять ночная смена тонировок. Все с полной нагрузкой и только одним перерывом на сердечный приступ, часа два, не больше.







Не много ли?

А как вы представляете себе Достоевского, диктующего свои романы, или Бальзака? Разумеется, не будем сравнивать. Я ведь говорю не о том, что он двое суток поражал всех своей гениальностью. Нет, всего лишь о том, что двое суток в течение каждой полезной минуты он исполнял максимум того, на что способен в самых благоприятных обстоятельствах. Хотя, как ни странно, именно эти обстоятельства невероятной перегрузки, по-моему, для него самые благоприятные. Если не для здоровья, то для работы. Потому что в спокойном состоянии он фонтанирует с силой, превышающей разумное употребление. Варианты неожиданные, парадоксальные, яркие: если вы не уверены в своем замысле — все, вы погибли и снимаете совсем не то, что вам надо... Поделом вам — не прельщайтесь.

В работе он мне представляется джином, вылезающим из бутылки. Только что ничего не было и вдруг — хлоп!— и клубы дыма сгущаются в волшебную фигуру. Один писатель, работавший с ним, сказал: «Ролан — это вулкан в землетрясении; он извергает все сразу — лаву с золотом, камни, потоки газированной воды и пара...» Когда пишешь о человеке с пристрастием, полезно помнить о том, что есть люди, которым он не нравится. Известно, что наши недостатки продолжают наши достоинства. Ко мне Быков всегда был повернут стороной своих достоинств. Сколько разочарований я испытал в отношениях с разными людьми. Но вспоминаю, что двадцать лет уже Ролан поражает меня каждый год по-новому, неожиданно, радостно. И я жду, как в детстве, в кино — что дальше?

РАЗНЫЕ АСПЕКТЫ

Картину делаешь почти год и все это время непрерывно думаешь о ней. Топчешься на этой площадке, пока не утопчешь в камень. Уже кажется и не вколотить в нее ничего — отскакивает. Нет, еще что-то вошло.

Очень важно не переусердствовать. Не замудрить. Сохранить простодушную удивленность первого взгляда.

Заботы о картине имеют много аспектов.

Сценарий — работа над ним не прерывается до последней монтажной склейки. После сдачи картины чищу рабочий стол. Какое количество исписанной бумаги! Сколько написанного не снято! Почерк Володина помучил автора. У этого писателя свой метод общения с режиссером. Он пишет все, о чем вы его просите. Все делает серьезно. Он сам готов к неожиданностям. А вдруг! Написано. Вы этого хотели? Убедились? И спорить не надо.

Способный удивляться, он способен и удивлять. И где? В монтажной. Какой режиссер не поморщится при этом воспоминании — писатель в монтажной. В той самой кухне, где картина для постороннего выглядит самым неприбранным, непривлекательным и непонятным образом. А «этот» со своими преждевременными советами, неуместными замечаниями... Нет, уж давайте договоримся: я не смотрю вам через плечо на пишущую машинку, а вы не нервничайте по поводу моих черновиков. Поверьте, что все будет, как надо. До свидания.

Володин за скобками таких воспоминаний. Почему? Потому что это писатель, который обладает уникальной способностью к сотрудничеству. Помимо очевидного для всех писательского таланта у него есть еще божий дар терпимости и тактичности. Что же касается нетерпимости, то в ней он так талантлив, что каждый взрыв своего негодования превращает в спектакль. Я слушаю и не знаю, что мне— огорчаться или аплодировать.

Зрители смеются после реплики вожатого: «Все чего-то ищут, одна ты ничего не ищешь». Реплика эта родилась в монтажной, после того как сцена была снята.

Другой аспект — актеры.

«Что это у вас все бормочут. Сю-сю-сю, сю-сю-сю. Ни резких красок, ни смены ритмов!» Это недовольны пожилые члены Художественного совета.

Может, правда, — думаешь — может, выйдет монотонная бодяга? Но тут не властен над собой. Почему-то так, а не иначе сыгранная сцена оставляет тебя удовлетворенным. Когда сцена сложена, можно объяснить все себе и другим. А пока идет работа, только беспокойство, озабоченность и нетерпимость ко всему, что по ощущениям мешает родиться истинному.

...Коротенькая, крошечная сцена — девочка спрашивает:

— Товарищ Дресвянников, нам сказали, что вы были первый пионер?

— Нет, я не был первый пионер,— отвечает этот человек и захлопывает дверь. Больше мы его не видим. Но о нем потом вспоми-

нают его сын Генка, и его мать, и отчим. Это важное место. Прошу сыграть эпизодик уважаемого артиста из Студии киноактера. Он с возмущением отказывается и долго после этого в разных местах высказывает неудовольствие. Оказывается, размеры этого предложения унизительно малы в сравнении с положением, занимаемым актером в киноискусстве.

С другим актером договариваюсь по дружбе — выручи. Он согласен, но именно в дни съемок оказывается занят чем-то другим. Приходит третий, очень хороший актер. И делает все, как надо. Почему я хочу переснять этот кадр? Кадр несложный, но повторное исполнение еще одним артистом не делает его лучше. Видимо, мое неудовольствие — это то, про что актеры брезгливо говорят — режиссерская блажь. Немыслимо же в одной реплике сыграть судьбу: человека, видимо, интересного в прошлом, а ныне спивающегося. Может, прибегнуть к нехитрой выдумке? Пусть этого человека не будет вообще, только лицо девочки и голос из-за кадра.

Впрочем, есть еще возможность. Прошу Олега Ефремова. И этот актер, главный режиссер одного из лучших московских театров, охотно приходит на площадку.

— Что там играть-то?— спрашивает он, пока ему мажут тоном лицо. Предлагаю три-четыре возможных варианта (было время подготовиться), он отбирает два и тут же предлагает встречный, еще один, еще и еще.

— Нет, я не был пионер, — говорит он с ласковой грустью. Рад бы обрадовать ребенка, но нечем.

— Нет, я не был пионер,— говорит он с брезгливым пафосом. Дескать, всякое бывало, но не это.

— Нет, я не был пионер,— отвечает он, чуть помедлив. И мы понимаем — был. Но так изменился, что вспоминать стыдно о детстве.

— Нет, я не был пионер,— говорит он с хмурой деловитостью. Не до тебя.

— Нет... — не сразу поняв вопрос, но на всякий случай отказавшись, говорит он, испуганно трясясь, видимо, после очередного запоя... — Я не был...

— Может, без слов сыграем?

Вся съемочная группа давно уже оставила свои заботы и, сгрудившись у камеры, следит за этим концертом. Вот он открыл дверь. С усилием вслушался в слова. Почему-то они его очень обидели. Видимо, решил, что дети хулиганят. Поглядел за дверь — больше никого нет, зло погрозил девочке пальцем. А можно и по-другому. Вслушался с большим вниманием. И вдруг лицо сморщилось, как печеное яблоко, и он заплакал от умиления и жалости к себе. Еще так недавно было детство, и вот уже новые подросли.

А можно и совсем по-иному.

Мы снимаем, не жалея пленки. Куда девать это богатство? В картину не впихнешь. По телевидению, что ли, показать с лекцией?

На экране это длится тринадцать секунд. Шесть метров, двадцать семь кадриков по монтажным листам. И есть характер, и есть судьба. И все критики замечают его. Кто говорит о мастерстве актера, кто о персонаже, как о живом человеке.

ДРУГИЕ АСПЕКТЫ

Изобразительный строй — аспект, требующий ежечасного внимания во время всей работы. Мы хотели лейтмотивом изображения иметь кадры, снятые длиннофокусной оптикой. Это придает изображению серебристую белесую тональность и меняет пропорции мира. Среда становится плотной, насыщенной движением. Второй план наседает вплотную. Все это казалось близким тому, как виделось в детстве.

Но длиннофокусная оптика капризна. У нее ничтожно мала глубина резкости. Она требует особого мизансценирования. Удобная для подсматривания реальной жизни, она затрудняет организацию кадра. Вдобавок эффектные кадры плохо собираются в монтажные фразы. Этот замысел оказался реализованным частично.

Производственный аспект. Все сопротивляется тому, чтобы быть снятым так, как задумано. В нужном месте нельзя организовать съемки, на выбранную точку нет возможности установить камеру. Во время актерских сцен — жуткие морозы. А когда надо снимать каток и собрана массовка в двести человек, оказывается, что лед растаял. Конькобежцы не едут по нему, а бредут понурыми толпами, как армия Наполеона из Москвы. А надо, чтобы в контраст к неуклюжему ковылянию девочки искрился весельем и легкостью нарядный каток. И в

центре легко и свободно мчался возлюбленный вожатый с красавицей десятиклассницей.

Но красавица, как оказывается в последний момент, не умеет кататься на коньках.

— Как же так, милая? Вы же с осени знали, что вас пригласят в этот кадр.

— А я думала, что вы это несерьезно. Сказали, а потом всю зиму не звонили.

— Учтите,— говорит директор,— больше на каток нас не пустят. Техника безопасности не разрешит. И в смете нет денег.

Как преодолеть все эти накладки? Решение приходит от отчаяния. Будем снимать рапидом. Он делает движение более плавным, как бы скользящим. Ковыляние по мокрой каше превратится в плывущий танец. Это будет субъективный кадр. Как бы глазами потрясенной девочки. Мгновение, растянутое волнением. Сняли. И, знаете, вышло. Не так красиво, как придумалось, но на каток больше не выезжали. Завтра появились новые трудности. Послезавтра свои.

ЕЩЕ ОДИН АСПЕКТ. ГЛАВНЫЙ, ИДЕЙНЫЙ ЗАМЫСЕЛ

Он подчиняет себе все. Это то, ради чего делаешь фильм. Внутри этой точки зрения есть свой самый резкий взгляд на события и характеры. Это пропагандистский замысел картины. Идеи должны носить активный характер. Должны через сердце проникнуть в сознание зрителя. Чтобы он сперва взволновался, а уже потом осмыслил волнения. Чтобы не было таких, которые сообразили бы: «А-а, это они идеи толкают. Ишь ты, стараются, мимика богатая. В газетах это короче и без мимики».

Тщательно разрабатываем движение главной темы. Герой появился, когда поиски, кажется, зашли в тупик. Где эта маленькая девочка ищет?! Не на заводе, не в поле, не в уважаемом научном институте. В оркестре оперетки, где и искусство-то, всем известно, третьего сорта, где наверняка все разлагаются идейно и по-всякому. И человечек смешной, пятая спица в колеснице. Посмеялись? Теперь удивитесь. Посмотрите на него дома. Он, оказывается, умен, добр, тактичен. Он любит. Первый удар нанесен, зритель верит нам, но какое это имеет отношение к главной теме? Тут мы и наносим второй удар. В пустой оркестровой яме трубач трубит сигналы. Здесь все краски иные.

Поначалу сигналам предполагалось звучать не в театре, а в квартире трубача.

Но в комнате звук трубы выглядит глухо. Да и какие мысли родит он у трезвого зрителя?

— Раструбился, во соседям-то радости.

В пустынной оркестровой яме, где мерцает медь молчащих труб, где убедительна конкретность среды, ее фактура, все это видится и слышится по-другому. Как доказали авторитетные психологи, зрительный ряд дает 80 процентов впечатления, звуковой — 20.

Снимать в театре — значит усложнить многое.

Это значит покинуть уютный и обжитый артистами павильон. Снимать по ночам, потому что театр забит с утра до ночи спектаклями и репетициями. Вдобавок снимать только раз в неделю под театральное воскресенье, и всего четыре смены. А тут еще театр просит совершенно несуразную арендную плату — за пустые кресла надо платить, как за битком набитый зал. Платит студия, и дирекция разумно предлагает альтернативу: четыре дня в этом зале или любое количество в другом, но за ту же сумму.

Выбираю этот. Большая оркестровая яма, огромная сцена, тусклая позолота ярусов. И вот четыре раза громоздкая аппаратура завозится в пустынный театр. Четыре раза дремлют в креслах дети, которым выхлопотано особое разрешение на ночные съемки.

Быков приезжает на рассвете. Надо учесть, что перед съемкой он проведет утомительный день на своей картине, и дать ему поспать хоть три часа перед началом работы. Поэтому предрассветные часы проходят в лихорадочной спешке, а люди, бодрые поначалу, под утро ходят вяло или вообще исчезают среди кресел.

Если бы кто-нибудь посмотрел в это время со стороны на режиссера, как он орет, призывая нерадивых, упрашивает администратора продлить съемку хоть на десять минут и вообще мечется в мелкой суете... Придет ли кому в голову, что это и есть борьба за идейный замысел.

...В итоге, в сцене не изменилось ни одного слова. Только труба, кажется, звучит странно и звонко.

КАК ДЕЛАЮТ ФИНАЛЫ

Сценарий Володина оканчивался двумя страницами прекрасной авторской прозы. Там описывалось, что чувствует героиня, на кого и как она глядит, о чем она думает в течение нескольких мгновений, как поразному ведут себя в эти же мгновения ее знакомые рядом с ней. В прозе этой была точная эмоциональность. Но определить ее состав, разложить и составить из элементов кинематографический эквивалент я не мог ни сам, ни с помощью писателя. Вычеркнуть же было жалко. Так с этой прозой сценарий и запустили в работу: что-нибудь придумаем. Но ничего достойного финала так и не родилось. Наконец я решил: раз проза действует, дадим ее прочесть хорошему актеру, а под эти слова покажем — как кто сидит и что переживает. Это только усилит действие текста. Когда стали снимать и монтировать, выяснилось, что неизвестно откуда идущие слова неведомого голоса вызывают недоумение. Голос не помогал, а отвлекал, не волновал, а объяснял. Успокаивали мы себя тем, что сняли сцену с запасом, как всегда снимают, когда не знают точно, что получится. Но ни монтажные варианты, ни сокращения не принесли желанных облегчений.

Между прочим, картина была уже снята. Вот и Худсовет смотрит черновой вариант. Без финала. В отчаянии я сказал Володину:

— Саша, мозг мой высох, чувства притупились — у нас, видимо, будет финал, недостойный картины.

Как он возмутился!

— Ты что, хочешь сказать, что есть положения, при которых невозможно искусство?— закричал он.

Меня восхищает то, как думает Володин. Мысли его — результат интенсивной работы тренированного мозга. Когда он спорит с кем-либо, мне видится, как мускулистый спортсмен на пляже, поигрывая, борется с белотелым командировочным. Он думает длинными ходами, додумывает до конца, и если мысль уперлась в непроходимое препятствие, она тут же возвращается на исходные и вытягивается в новый вариант. Кажется, решение найдено. Все рады. Но если оно хоть чем-то походит на что-то бывшее где-то у кого-то... Ни за что! Только неожиданное, только свое — то, что оплачено собственной жизнью.

Сама мысль о том, что современную картину можно кончить пропагандистской речью положительного героя на собрании, кажется антихудожественной. Все равно, что шить по модели сорок девятого года. Однако в жизни такие речи произносят, и если человек говорит то, на что имеет моральное право, это волнует. Я сказал об этом Ролану, он на ходу сыграл речь, которую сказал его друг, когда ему дали квартиру. С комом в горле, со слезами и длинными периодами волнения между фразами: «Мне дали квартиру... солнеч-ную... с газом... двадцать шесть метров...» Это было жутко трогательно и смешно.

Но чтобы сцена состоялась, нужен был текст. Видимо, написать его было не так просто, если Володин не написал его раньше. Он не написал его и после того, как мы решили, что будем снимать финал с речью.

Мы поставили в павильоне кусочек декорации — стенку три на четыре метра, нарисовали на ней елочки в снегу, вызвали из Баку Быкова (он уже снимал свою картину). Вызов был ему кстати, накопились какие-то скандалы, которые следовало решить в дирекции. Смена была назначена, а текста все не было.

Утром я позвонил писателю. Жена сказала:

— Не говори с ним.

— А что он делает?

— Он психует. Говорит, что вы задали невыполнимую работу.

В четыре Быков начал гримироваться. В пять Володин приехал на студию без текста. Операторы ставили свет на дублере. Мизансцена была элементарная. Я быстро произвел скандал по какому-то незначительному поводу — дал людям что-то переделать, чтобы не было заметно наше бездействие.

С Роланом сообща мы состряпали бы какие-нибудь слова, и это было бы лучше, чем ничего. Но у нас в картине не было ни одного слова, которое бы не было авторским. Случайные импровизации авторизовывались Володиным, а снятые визировались в дублях. Так что если он говорил, что написать это невозможно, то следовало верить ему и искать какой-то выход.

Выход нашла Наташа Лозинская, редактор картины. Она вышла из комнаты, сказала Володину: «Сиди, пока не напишешь!»— и заперла за собой дверь.

До конца смены оставалось два часа. Мы с Быковым стали оговаривать, как следует произнести эти ненаписанные слова. Наконец Володин постучал в дверь своей темницы. Читая на ходу мелко исписанные листки, мы побежали в павильон на другой конец студии. Времени не было, и, по существу, мы снимали на пленку репетиции с вариантами. На четвертом дубле кончилась пленка. У нас еще оставалось минут пятнадцать времени. В окончательном варианте сцена сложилась из части планов предыдущего финала и фрагментов всех дублей, снятых в последний час работы.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ЮНЫМ ЭКСТРЕМИСТАМ

Из многих процессов, происходящих в кинематографе, один изменяет его, видимо, необратимо. Кино становится все более личным способом выражения. Еще недавно мы серьезно удивлялись усердным изложениям на заданные темы, и вот уже поглядишь — только личные картины, те, в которых выражены пережитое художником, его уникальная точка зрения на мир и героев, только такие картины пользуются серьезным успехом и считаются искусством.

Прошло время, когда режиссеры гласно били себя в грудь и кричали: «Главный в кино — писатель!», а потом тихо травмировали классиков.

И вот уже молодые пластикеры кидаются к аппаратам и лепят свои бомбы под сценарии будущих фильмов. Ба-бах!— на экране новый взрыв самовыражения.

А мы стоим сбоку с консервативной ухмылкой на губах. Мы-то старались найти эквивалент каждому слову и всей последовательности их, включая запятые. Да что там слово! Разве словами мерили мы наши усилия проникнуть друг в друга. Сидели вдвоем в просмотровом зале, и писатель сказал: «Эта пауза длинна и потому сентиментальна».

— Ребята! Он посягнул на паузу!

Даже самый глупый, самый неспособный и не читающий книжек режиссер, тот, который ничего не может и не хочет выдумывать,— таких нет, но вообразим такого — даже он, униженный своими комплексами, знает, что пауза — это его святая святых, такая же, как команды «Мотор!» и «Стоп!».

Однако, как бы ни делили критики картины на авторские и неавторские, пятьдесят шесть профессий продолжают соединять свои усилия в труде, который общественным мнением будет признан фильмом режиссера такого-то. В организации этого труда уважение к профессиональным достоинствам каждого сотрудника и разумная координация разноречивых интересов еще долго будут компонентом не только профессиональных достоинств, но и части творческого успеха картины. Это азбука. И я не занял бы бумаги этим соображением, если бы не приплюсовал к нему следующее.

Вы встретились с писателем, про которого догадывались, что он не глупее вас и свое дело знает не хуже, чем вы свое, и про жизнь что-то имеет сказать. Подумайте, не разумно ли оставить картине не только и не столько грубые конструкции его замысла, но прихотливые особенности и уникальные подробности писательской мысли, те, которые сами не пробьются и не произрастут, если не создать вокруг них особого климата. Ей-богу, уважение к чужой мысли не самая плохая питательная среда для произрастания собственных. И обязательства уважения к чужой мысли продуктивны только тогда, когда они добровольны, когда в них содержится творческий импульс.

Б. ДОБРОДЕЕВ

По следам написанных и ненаписанных сценариев...

ГЕРОИЧЕСКАЯ ХРОНИКА

Это может показаться странным, но из всей сценарной литературы последнего времени одно из моих сильнейших впечатлений — «На ледовом поле» Е. Драбкиной («Искусство кино», 1966, № 1).

Странным потому, что сам автор предпослал этой литературной публикации более чем скромный подзаголовок — «Размышления о ненаписанном киносценарии». И действительно, перед вами — словно разрозненные страницы дневника с комментариями автора. И нигде нет стремления выстроить монументальный сюжет (хотя это бесспорно эпический материал в самом высоком смысле слова), нет и попытки «кинематографически закрутить» события (хотя такой соблазн таится в самой фактуре).

Чем же так подкупает литературная публикация Е. Драбкиной? Фактами, дотоле мало известными широкому кругу читателей, особенно нынешнему поколению? Знакомством с людьми, имена которых долгое время находились в забвении? Авторской позицией?..

Я думаю, что все эти обстоятельства играют свою роль. Но главное все-таки в другом — в пронзительной силе воспоминаний, в их точности и откровенности, помноженных на мастерство рассказчика, мыслящего и пишущего удивительно современно.

Этот рассказ пленяет не только несравненной силой документа, но и мудростью художника, имеющего возможность взглянуть на прошлое с большой исторической дистанции.

«Свой рассказ,— признает автор,— я веду от первого лица, но это не значит, что я являюсь его героем, хотя бы даже «лирическим». Девятнадцатилетняя санитарка N-ской части Южной группы Кронштадтского фронта со всем, что у нее было хорошего и плохого, умного и глупого, так бесконечно далека от меня сегодняшней, что я отношусь к ней, скорее, как к своей близкой знакомой, чем как к самой себе. И если я положила в основу своего повествования ее судьбу, если смотрю на события ее глазами, то делаю это только потому, что она является таким свидетелем событий тех дней, от которого я смогу узнать больше, чем от кого-либо другого».

В этом лирическом отступлении как бы раскрыт секрет того человеческого обаяния, которым согреты страницы киновоспоминаний Е. Драбкиной, обаяния личности героини, ее характера, формировавшегося в огне революции.

И еще от одного впечатления невозможно отделаться, прочтя этот «ненаписанный» сценарий,— от ощущения его внутренней композиционной свободы, не стесненной, не загнанной в канонические рамки привычного сюжета, в рамки осточертевших псевдодраматических коллизий, выхолащивающих порой сложную, противоречивую правду времени. Новая, неизвестная еще нам в таких человеческих подробностях страница нашей истории раскрыта с удивительной непосредственностью, не снивелирована редакторским карандашом, не посажена насильственно в ложе типового «широкоформатного» сюжета.

И потому, что автор избег распространенной опасности взглянуть на исторический материал через привычные драматургические «окуляры», страницы его кинодневника обжигают своей правдой, становятся радостным первооткрытием.

Свободное владение жизненным материалом (какое было у автора «На ледовом поле»), полное доверие к этому материалу спа-

сают его от соблазна «драматизировать» то, что не нуждается в драматизации, спасают от привычной уже в этом жанре помпезности, «сквозных» судеб, иллюстрирующих прописные истины, дежурных ситуаций, необходимых для проверки моральных качеств героев. Нет, не готовые, даже самые ловкие и точно рассчитанные драматургические формулы создают искусство, а взгляд художника на события, его личное отношение к ним, его сердце и талант.

Сии банальные истины не худо снова открыть для себя, читая не похожий ни на что сценарий Е. Драбкиной,— в нем жива память сердца. И правда времени. И неповторимый исторический колорит. Как искусно вплетаются в ткань рассказа деловые строки военных донесений и застенчивые строки дневников, обрывки солдатских разговоров и лозунги 20-х годов!.. Как не назойливо, почти эскизно даются характеристики людям, проходящим перед нашими глазами.

Раскройте снова эти страницы — каким точным, суровым языком описывает драматические события Кронштадтского мятежа прославленный комдив В. К. Путна... Как чиста и непосредственна исповедь юного Лени Сыркина в ночь перед штурмом о том, что в самом начале гражданской войны он скрыл свой возраст, чтобы вступить в Красную Армию... А разве могут оставить равнодушными последние записи из дневника Андрея Прищепчика, спешившего успеть до штурма Кронштадта осмотреть в Петрограде великие памятники прошлого.

Это они — такие, как Леня Сыркин и Андрей Прищепчик,— были делегатами X съезда партии и в момент грозной опасности снова взяли в руки оружие... Это они, прибыв в войска незадолго перед наступлением, приняли решение идти в бой как рядовые, вне зависимости от своих военных чинов и заслуг перед революцией и вступили на зыбкий лед Финского залива в первых рядах атакующих.

Строя свой рассказ, как строгую документальную летопись событий двадцать первого года, автор прочно завоевывает доверие читателя. Мы видим, как трудно складывается обстановка под Кронштадтом, какую опасность несет контрреволюционный мятеж колыбели Октября — Петрограду, понимаем, к каким катастрофическим последствиям могут привести беспорядки, спровоцированные в новых частях, переброшенных сюда к началу штурма.

Решают дни, часы, минуты... Это ощущение живет в каждой странице исторического повествования Е. Драбкиной, позволяет лучше понять душевное состояние героев, тот неодолимый натиск красных бойцов, перед которым не смогла устоять крепость, считавшаяся до того неприступной.

Самые драматические эпизоды сценария (драматические и по сути и по мастерству описания) — это эпизоды небывалого ледового штурма, который начался ночью и закончился на рассвете... Удивительно, как точно и остро на всю жизнь запомнила Е. Драбкина эти мгновения, мгновения, когда решалось так много и решалось с жестокой неумолимостью...

Вот он, этот пугающий коварный лед Финского залива, готовый в любую минуту расползтись по швам... «А по нему — белым и по белому, как туман по снегу,— бесшумные тени красноармейцев». И триста орудий кронштадтских фортов, изрыгающих смерть, и люди, без крика уходящие под воду, там, где только что разорвался вражеский снаряд... И убитые, скошенные пулеметами, что лежат тремя ровными рядами перед стенами Кронштадтской крепости, в последнем отчаянном броске... И пехота, штурмующая мятежные дредноуты... И, наконец, мрачный каземат сдавшейся крепости, где героиня сценария, юная Лиза Драбкина, волнуясь, читает перед пленными матросами — участниками восстания лекцию — лекцию о Парижской коммуне. И видит злобу, растерянность и смертную тоску на их лицах... А потом...

«Когда я вышла на улицу, все кругом было залито солнцем и дул «вешняк» — тот самый теплый, несущий весну «вешняк», которого мы так все это время боялись. Это значило, что лед вот-вот начнет таять.

Ну и пусть себе тает! Пусть преет, млеет, трещит, ломается, кувыркается, мнется, гнется, к дьяволу несется! Плевать! Кронштадт наш!

Шапки долой! Сегодня пятидесятилетие Парижской коммуны!»

Какой звонкой молодостью и неистребимой силой и верой веет от этих строк — вот она, наша юность, юность революции! Не закованная в броню псевдоэпических монологов, прорывающаяся к нам из прошлого,— живая, неукротимая, бесстрашная!

РАЗДУМЬЯ О БУДУЩЕМ ФИЛЬМЕ

Я закрыл последнюю страницу сценария и подумал — сохранятся ли на экране то своеобразие, тот сокровенный ход авторской мысли, то сочетание лиризма и пафоса, что живут в сценарии, ничуть не споря друг с другом?

Сохранится ли в фильме та же ненавязчивая, подкупающая манера рассказа? Органичный сплав героев и эпохи, сплав интимного авторского монолога и строгого исторического документа?..

Сам материал, сама жизнь продиктовали автору такую манеру рассказа. И, значит, в поисках экранного воплощения авторского замысла нужно исходить из этих же предпосылок, находить новые пути, отказаться от компромиссных или уже затасканных решений...

Вновь оглядываясь назад, вновь и вновь возвращаясь к страницам прошлого, зритель не хочет чувствовать себя в кинозале, как в музее, где все достоверно, точно, убедительно, но порой утомительно, скучно и однообразно... В исторических лентах он тоже ждет откровений и открытий, ждет встреч с большим искусством, способным душевно потрясти и обогатить его.

Не берусь давать советы по части кинематографического воплощения сценария Е. Драбкиной. Но все же мерещится мне, что автор должен быть активным действующим лицом будущей картины... И пусть он не боится, так же как в литературном варианте, свободно и уверенно перебрасывать нас из одного времени в другое, то видя события в тот же час и тот же миг, то рассматривая их через призму десятилетий...

Я вижу (естественно, как один из вариантов решения) возможность широкого, смелого включения в ткань будущего фильма чисто документального материала, уникальных кадров хроники тех лет. Ибо эти кадры дают на экране редкостный эффект доподлинности происходящих событий, особенно если речь идет о конкретных исторических фактах.

И комментарий автора чудится мне, как и в сценарии, не как обычный комментарий, а как исповедь, особенно покоряющая там, где автор может говорить о себе в прошлом, вот так подшучивая, удивляясь и гордясь той, что жила в далеком двадцать первом году. Не знающей страха. Не знающей компромиссов. Не ведающей сомнений. Отчаянной и наивной.

Быть может, так же поведет автор дорогами двадцать первого года и других своих героев — представляя их нам как своих старых друзей и знакомых, не боясь вступить в разговор с ними через десятилетия?..

Словом, мне кажется, что чем смелее будут поиски стилистики этого произведения, его языка, его формы, тем интереснее, глубже проявится поражающий нас и сегодня материал истории, материал событий 1921 года.

РАЗДУМЬЯ О ГРАНИЦАХ ЖАНРА...

Эти заметки о сценарии Е. Драбкиной меньше всего вызваны желанием написать рецензию. Просто эта интересная публикация навела меня на ряд размышлений о природе сегодняшнего документального (да-да, именно документального, а не игрового) кинематографа, о его жанровых границах и «суевериях», о «табу» на целый ряд творческих принципов и его истинных возможностях. Собственно, это продолжение разговора о внутренней естественности, непринужденности авторского изложения, о расширении поисков новых тем и героев и одновременно новых форм, нового киноязыка.

И еще — это вечное недоумение перед административным пафосом в руководстве документальным кино, приводящим к стилистической монотонности и к некоему единообразию продукции документальных студий.

Итак, начнем с популярного ныне тезиса: авторский кинематограф. Я тоже «за». За такой авторский кинематограф, который видит окружающий мир более глубоко, интересно, в сложных взаимосвязях. Видит по-своему.

Но в игровом кино мне понятно, как начинается авторский замысел, а в документальном нет.

Я знаю, что тематический план, скажем, «Мосфильма» действительно формируется из множества авторских пожеланий, предложений, намерений, изложенных в форме так называемых «творческих заявок».

По существу, это множество индивидуальных писательских планов, в основе которых личный жизненный опыт, интересы, пристрастия, вкусы... И, естественно, мы можем ждать, что из этих замыслов могут родиться

действительно самобытные, оригинальные произведения. Со своим взглядом на мир, со своими героями...

На студиях хроники план составляется иначе — более динамично, более делово, более утилитарно. Меньше всего здесь волнует индивидуальность литератора и его замыслы. Берутся подшивки газет — раз. Берутся знаменательные даты — два. Выслушиваются пожелания различных ведомств — три. И уже готов слепок будущего плана. А если у кого-то есть какая-то идея, так это коли останется место — за счет резерва... А нет, так ступай на другую студию. Прежде всего — «дело», а потом уже творчество...

Конечно, со мной могут не согласиться, сказать, что я утрирую... Но почему же тогда оригинальные, свежие по мысли, по творческому решению картины столь редко появляются на нашем документальном экране? И если появляются, то чаще всего случайно, «вне плана».

На студиях хроники существует некий своеобразный репертуарный «артикул» —на темы возможные и желательные в документальном кино. Все, что за пределами этого общепринятого репертуара, затрагивать не к чему... Другие темы якобы не свойственны этому виду кинематографа.

Все, что укладывается в рамки привычных представлений, имеет право на существование, все, что непривычно, рассматривается как аномалия. Скажем, фильм С. Образцова «Удивительное рядом» многие на студии приняли без энтузиазма... Уж что-то слишком личное и субъективное... А субъективное в документальном кино не обязательно... Потому что оно разрушает «целостность» нашего восприятия действительности. И вообще непонятно — от лица кого говорит автор? Ведь это не игровое кино, где можно все напридумать, обобщить... А тут извольте жить в ладу с фактами жизни, в полной гармонии с документальными фактами.

Насчет факта — это точно. Но разве нельзя иметь на него свою точку зрения? Разве нельзя поразмышлять насчет иных фактов, пригласив в собеседники самого зрителя, заставить его обрадоваться или возмутиться, удивиться или задуматься?.. Ведь разные бывают факты...

А если этот факт вовсе не вызывает эмоций, да и не требует пристального авторского внимания, а только констатации — тогда он не больше чем сюжет в киножурнале, простая фотография...

И таких картинок-фотографий, умилительных и серых, сильно отдающих любительщиной, все еще хватает... Если бы не марка студии в титрах — их и не отличишь друг от друга... Все они официальные, строгие, без улыбки или, наоборот, подозрительно легкомысленные...

И, искусственно сужая сферу разговора о жизни, делая его неинтересным, бесстрастным, мы проходим подчас мимо вещей, на первый взгляд будничных, но необыкновенных, убираем те подробности и наблюдения, которые в документальном кино столь же важны, как и в игровом.

Конечно, задачи и приемы документального кино вовсе не идентичны задачам и приемам игрового кинематографа.

Но если игровой кинематограф все смелее вторгается в сферу чувств, в сферу мышления современного человека, то документальный кинематограф часто еще просто «фотографирует» жизнь, чем исследует ее. А я убежден, что ему под силу быть не только фотографом, но и пытливым художником...

Чтобы яснее стал смысл разговора, я позволю себе привести ряд примеров из собственной сценарной практики... Не потому, что нет примеров интереснее и выразительнее, просто с годами лучше понимаешь собственные ошибки и заблуждения.

БОЙЦЫ ВСПОМИНАЮТ МИНУВШИЕ ДНИ...

Начну с фильма, который имел вполне благополучную судьбу на экране и который даже задержался на нем дольше, чем другие документальные картины. Однако я отлично понимаю, что задержался он не столько из-за своих художественных достоинств, сколько в силу интереса к людям, чьи имена неразрывно связаны в памяти народа с нашей победой над гитлеровской Германией,— я имею в виду Героев Советского Союза Михаила Егорова, Мелитона Кантария, Степана Неустроева, Константина Самсонова и Василия Давыдова, водрузивших стяг Победы над поверженным рейхстагом.

Вместе со сценаристом К. Славиным мы решили вспомнить их подвиги, поведать об их послевоенных судьбах.

Нам повезло, потому что в самом начале наших розысков мы встретили замечатель-

ного рассказчика и чудесного человека — генерала С. Н. Переверткина, корпус которого брал рейхстаг.

Невысокий, плотный, лысоватый, с веселыми искорками в глазах, он встретил нас, как старых знакомых.

Все дела были отложены в сторону — память о прошлом для солдат всегда свята.

На столе появилась заветная карта, та, по которой генерал Переверткин руководил штурмом рейхстага.

И когда ладонь генерала легла на Королевскую площадь, мы увидели, что рука его изувечена.

Больно думать, что этот израненный на войне человек, столько раз смотревший в глаза смерти, несколько лет спустя после нашей встречи так нелепо погиб в авиационной катастрофе под Одессой вместе с другим боевым генералом — Колпакчи.

Сражение за рейхстаг было одним из последних сражений генерала Переверткина, и он запомнил его на всю жизнь. Не прибегая ни к каким записям, он свободно вспоминал дислокацию частей, имена офицеров и солдат, подробности сражения.

У него была честная память, и он сердился и смеялся, когда мы вспоминали что-то прочитанное и узнанное нами о штурме рейхстага, такое, что не существовало в действительности.

Его оскорбляло приукрашивание разных деталей, несправедливое замалчивание чьих-то имен, непомерное возвеличивание роли других — он хотел справедливой и мужественной правды.

Мы узнали от Переверткина, как менялся план сражения за Берлин в ходе боев, как неожиданно встала перед его корпусом задача штурма рейхстага. Как отчаянно трудно было решить эту задачу, потому что сюда были стянуты отборные гитлеровские части.

Когда наши первые батальоны, преодолев жесточайшее сопротивление, уже ворвались в рейхстаг и считали, что дело близится к концу, выяснилось, что в подземельях рейхстага укрылась большая группа эсэсовцев, которая подожгла здание... Бойцы задыхались от дыма, их теснило пламя... И в этот момент у одного из командиров сдали нервы. Он стал просить по радио помощи. Немедленно. А перейти Королевскую площадь в эти часы было уже невозможно... Простреливался каждый пятачок. И тогда Переверткин решил послать к запаниковавшему командиру другого офицера, в которого верил, как в себя. Тот прополз половину площади и был ранен. Так и пролежал до сумерек. Вытащить было невозможно. Потом ему пришлось ампутировать ногу. Он жив. Работает где-то на юге... И, вспоминая эту историю, генерал сердится, сердится на того, кто стал невольным виновником этой напрасной жертвы, и сердится на себя.

Слушая Переверткина, который больше всего любил рассказывать о солдатах, рассказывать радостно, изумленно, мы думали: вот так бы и начать наш фильм — с его рассказа, с рассказа человека, стоявшего на командном пункте и охватившего взглядом всю панораму боев за рейхстаг. Но не рискнули. И я до сих пор об этом жалею...

Один из наших героев — Самсонов — жил под боком, в Москве, на Пушкинской площади. Но рассказывал он о прошлом неохотно, односложно. Больше советовал обращаться к другим. И мы поехали к Неустроеву. К тому времени мы уже догадывались, что в его послевоенной судьбе какую-то особую роль сыграл генерал Переверткин. Но подробности этой истории узнали уже от самого Неустроева в Свердловске.

Степан Неустроев вернулся после демобилизации домой, на Урал. Женился, пошли дети. Стал работать на заводе. Его уважали, наперебой звали в гости. Гордились. Но слава шла не впрок... Стал пить. Все больше, злее. Ни увещевания жены, ни уговоры близких не помогали. Однажды, очнувшись где-то после тяжелого забытья, обнаружил самое страшное — украли награды. Это был последний удар. И он подал «SOS» человеку, которого безгранично уважал,— генералу Переверткину. И генерал не замедлил отозваться.

Правда, и потом все было непросто. Лечился. Срывался. Снова лечился. Но генерал не отступал. В последний раз решил все же довериться — решил помочь вернуться Степану в армию. Он понял — только армия, с которой Неустроев сроднился всей душой, может помочь ему вернуться в строй в самом буквальном смысле. И не ошибся. С тех пор как Степан Неустроев снова надел офицерские погоны и почувствовал ответственность перед собой и за других, ни разу не подвел он человека, поверившего в него.

...Всю ночь рассказывал Степан Неустроев в номере гостиницы о себе, о друзьях, о тех,

кого мы еще не знали. Это был еще один рассказ о штурме рейхстага, рассказ уже о том, что происходило в те часы в с а м о м рейхстаге. Неустроев вспоминал, как в самые трудные минуты боя, чтобы заставить капитулировать эсэсовцев, засевших в подвалах, они послали туда на переговоры парламентеров — одним из них был он сам. Для внушительности его замполит — лейтенант Берест — выдал себя за... полковника (он был ростом гораздо выше Неустроева). Пусть немцы подумают, что советских бойцов в рейхстаге гораздо больше...

Вспоминалось и трагическое и смешное... Как саданули по рейхстагу свои же, после того как он был взят,— другие еще не знали об этом... Как обижались другие полки и дивизии, что не им пришлось выбить гитлеровцев из рейхстага... Словом, это был удивительно живой и драматичный рассказ — вот бы и записать его на пленку, не упустить ни интонации, ни подробностей и продолжить так наше знакомство с героями. Но мы не сделали этого...

Потом была встреча с Михаилом Егоровым в Рудне — небольшом городишке на Смоленщине, утопавшем в сугробах.

Суетилась у русской печи жена Михаила Егорова — милая, застенчивая женщина, учительница. Чувствовалось, что хозяева смущены внезапным появлением гостя из Москвы в их маленьком, скромно обставленном доме, вниманием к их персонам.

Когда Михаил ненадолго отлучился, жена его поведала мне:

— Он ведь, Миша, очень больной у меня... Язва его мучит. Еще с тех пор как партизанил... Голодали они в лесу сильно... Ели что придется... Ну а потом не до лечения было— наши пришли. Он в армию... Так и дошел до Берлина. Ему бы и пенсию давно положено по здоровью иметь — а он стесняется... Он у меня вообще такой... Вот дочки растут — им то одно, то другое нужно... Порой, честно говоря, не хватает... А мне не верят— ведь у тебя, говорят, муж герой. Небось ни в чем отказу нет... Даже обидно слышать...

Я уже знал от друзей Егорова, что живется ему нелегко. В первые послевоенные годы на разоренной фашистами земле Смоленщины людям было особенно трудно... Но Михаил не захотел покинуть родные края, отказался переехать к Мелитону Кантария в Грузию, который звал его. Он не хотел для себя никаких привилегий.

Потом долго сидели за столом. Девочки совсем сморились. Но спать не шли. Видно, не часто отец вспоминает про себя...

А жена, удобно облокотившись, все смотрела, смотрела на оживленного Михаила. Может, вспомнилось ей, каким он вернулся с войны, молодым, чубатым, со звездою Героя на гимнастерке...

Про звезду скоро забыли. Не до нее было. И как-то все запамятовали, что Михаил герой...

Я понял это, когда на другой день побывал у Егорова на работе — на Рудненском консервном комбинате, где он трудился в скромной должности заведующего сырьевой базой. Здесь вроде бы даже удивились, узнав о цели моего приезда. Видно, они давно уже перестали воспринимать Михаила Егорова, как человека необыкновенной биографии.

...И вот я уже выхожу из вагона на станции Очемчири, которую хорошо знают все, кто спешит летом к морю, в Грузию. Но сейчас погодка не курортная. Февраль. Зима. Впрочем, какая здесь зима. Хотя и льет дождь, но кругом зелень. Субтропики.

Кантария я узнаю сразу. По знакомым фотографиям. Только выглядит уже гораздо старше. Но с сапогами и гимнастеркой не расстался.

— Пожалуйста, генацвале, — раздается эффектный скрип тормозов, и передо мной распахиваются дверцы машины.

— Откуда он ее раздобыл?— думаю я, подавленный этим типично грузинским гостеприимством. Но больше ни о чем подумать не успеваю — мы уже приехали. От станции до дома Кантария, очевидно, метров пятьсот, не больше. Впрочем, дом этот для него временный, чужой. Свой строит сам, неподалеку, на чудесном приморском бульваре. Строит и мечтает собрать в нем как-нибудь всех, с кем шел дорогами войны. Мелитон — полная противоположность Михаилу, которого он любит, как брата. Человек он настойчивый, горячий, самолюбивый.

— Вы абхазец?— интересуюсь я.

— Нет. Я мингрел. И горжусь этим!— темпераментно восклицает Кантария.— А вот жена у меня русская...

После войны Мелитон долго не мог найти себя. Сперва трудился в совхозе, в родном селении. Не «сработался» с начальством. Ушел на шахту — в Ткибули. Был забойщиком. Потом попал в какую-то катастрофу. Перешел в строительную организацию. Стал

бригадиром плотников-арматурщиков. Сооружал дамбу, остановившую яростное наступление морских волн на берег, возводил дома в Очемчири.

Земляки оказали ему высокое доверие — он депутат нескольких созывов Верховного Совета Грузинской ССР.

То, что Мелитона здесь знает каждый, убедиться было нетрудно. На каждом шагу с ним здоровались. И он, представляя мне прохожих, по-видимому, знал о них почти все.

Мимо шествовали прямые, торжественные старцы с четками в руках. Мелитон негромко сообщал мне:

— Этому 80 лет... А этому 90... А этому даже не помню сколько... Смотри, какие все молодые...

Потом он знакомил меня с достопримечательностями города, к которым принадлежало и длинное унылое здание за бревенчатым забором. Когда мы вошли туда — на нас повеяло подвальной сыростью и тонким ароматом вина, которым, казалось, был пропитан весь воздух. Вдоль стен стояли бочки всех калибров.

В соседней пристройке мы увидели живописную картину — на одной из бочек стоял чайник, из которого то и дело пополнялись красной жидкостью два стакана. Рядом лежали очищенные головки лука, немного зелени, кусочки сыра — аскетическая закуска южан.

Вокруг сидели несколько человек, доверительно произносивших какие-то длинные тосты.

Увидев нас, все вежливо приподнялись.

— Вот гость из Москвы!— коротко отрекомендовал меня Кантария.

Немедленно стакан был наполнен, невзирая на мои жалобы на больную печень. Хозяин склада, краснощекий молодой красавец с усами Тараса Бульбы, сказал почему-то извиняющимся тоном:

— С поставками за прошлый год рассчитались, сверх плана даже... Можно и выпить, правда? И, не дожидаясь ответа, опрокинул свой стакан.

Кладовщик оказался человеком образованным и весьма сведущим в вопросах киноискусства. Через несколько минут мы говорили с ним об итальянском неореализме... И тут Мелитон Кантария поднял стакан и предложил выпить в память о друзьях, не вернувшихся домой.

— Понимаешь,— сказал он негромко,— многих уже по имени не помню... А лица не забыл... По ночам снятся...

И я вдруг увидел другого Кантария — совсем не того темпераментного и лукавого рассказчика, что поведал мне утром несколько занятных новелл о том, как он покупал машину, ссорился с начальством и строил свой дом...

А вечером Мелитон вспоминал, как их с Михаилом вызвали в последние дни апреля сорок пятого к командиру полка и вручили знамя, то самое, которому суждено было стать знаменем Победы. Как прорывались они в рейхстаг, как дрались на лестницах, пробиваясь все выше, как прикрывал их огнем старшина Илья Съянов со своими автоматчиками... Больше всего на свете боялись они тогда, что не доберутся до купола рейхстага, до которого шли так долго и до которого теперь уже рукой подать...

И когда через много часов, прорвавшись наконец на разбитый купол рейхстага, они укрепили знамя над колесницей, им еще не верилось, что это их последний бой... Подняв автоматы и пистолеты, они стреляли в воздух — это было предвестием салюта Победы, который скоро услышал весь мир, это было 30 апреля 1945 года.

Вот так бы и строить фильм — рассказ генерала, рассказы офицеров и солдат... Но в ту пору такой репортажный ход на всю картину казался слишком смелым. Мы не рискнули встать на этот путь. И напрасно.

У нас была надежда на один большой эпизод. Видели мы его примерно так. В Берлин пятнадцать лет спустя после боев приезжают два человека, два бывших солдата Егоров и Кантария. И пусть они сами найдут дорогу к рейхстагу, пусть войдут в него, никем, естественно, не узнанные... А камера со стороны (как теперь принято говорить — «скрытая») будет следить за ними... За их лицами... Слушать, о чем они говорят... Наверное, память властно напомнит им о былом... И услышат они вой мин, грохот снарядов, хотя по улицам мирно проезжают автомобили, проходят автобусы с туристами.

Они будут медленно подниматься по лестницам рейхстага, думая о том, сколько товарищей полегло на этих ступенях, и среди них тот, кто нес знамя первым,— Петр Пятницкий... Будут искать и не найдут солдатских «автографов» на стенах здания... Нелегко им и сейчас пройти этот путь...

Таким или приблизительно таким представлялся нам этот эпизод, в который должны были, как дробь автомата, то и дело врываться памятные кадры войны, кадры штурма рейхстага.

Но все решилось гораздо проще. Студия решила навести экономию за счет нашей картины. Послать за границу Егорова и Кантария? Да еще в придачу режиссера и оператора?.. А кто будет платить? И зачем? Ведь все можно снять в Москве, в музее Советской Армии, на макете рейхстага.

Нас не было в это время в Москве. И режиссер пал жертвой борьбы за «экономию». Он действительно вынужден был снять все в Москве. С указкой экскурсовода и героями, которых привели в музей, с бравурной музыкой.

А потом пошли и другие компромиссы — авторские и производственные. Лиха беда начало... Василия Давыдова группа решила снять не на Севере, где он живет, а в... подмосковном лесу. И вот уже Егоров, тоже в роли экскурсовода, обходит цехи родного предприятия, знакомит с ними демобилизованных солдат... А потом сидит в суде и в качестве народного заседателя изучает очередное дело... Затем встречает жену и дочерей у школы.

Не менее условен и банален рассказ о Мелитоне Кантария — вот он осматривает сооружаемую на побережье дамбу, вот он идет по улицам Очемчири, вот разбирает депутатскую почту... И, конечно же, находит среди писем весточку от друга, старшины Ильи Съянова из Алма-Аты... Нехитрая механика псевдосюжета, внешне достоверного и внутренне фальшивого.

И только когда появляется Степан Неустроев и мы слышим отрывок из его воспоминаний, все становится гораздо строже, точнее, правдивее, все приобретает силу именно того документа, за которым чувствуешь жизнь...

«...На рассвете 30 апреля 1945 года я увидел в бинокль Королевскую площадь и сразу за ней небольшое серое здание... Оказалось — рейхстаг! Все дома вокруг пылали, и площадь простреливалась со всех сторон... Но мы должны были ее пройти, чтобы приблизить час победы. И мы прошли...»

Этот отрывок из воспоминаний, над которыми в ту пору работал Степан Неустроев, звучит как свидетельство очевидца, конкретно и решительно. Это стиль военного.

...Есть в фильме нашем кадры, которые я и сам смотрю всегда с волнением.

Весной 1960 года были репортажно сняты моменты приезда в Москву боевых друзей — из Свердловска прибыл Степан Неустроев, из Сухуми — Мелитон Кантария, из Рудни — Михаил Егоров... Из Заполярья — Василий Давыдов. Из Алма-Аты прилетел Илья Съянов... Потом приехал генерал Шатилов... И все они собрались у полковника Зинченко — первого коменданта рейхстага. Они не виделись пятнадцать лет... И камера «подсмотрела» неповторимую радость этой встречи — скупые мужские слезы, и объятия, и светлую радость, и светлую печаль...

Я убежден, что это самые лучшие, самые емкие и самые честные кадры нашего фильма.

Для чего я это пишу? Не для того, чтобы в чем-то покаяться. Говорят, получилась не такая уж плохая картина. И много таких фильмов снимается и поныне. И все же — почему мы так обкрадываем свои документальные ленты? Почему богатство и разнообразие жизни так выхолащиваются нами, почему исчезают подлинность документа и живые чувства?

Почему мы самый неожиданный и увлекательный жизненный сюжет превращаем в сухую, назидательную информацию?.. Ведь во время розысков наших героев мы узнали столько интересного, не похожего, не укладывающегося в рамки привычного документального фильма... Надо ли было все тащить на экран — без отбора и без разбора? Нет, конечно... Но нельзя и высокомерно третировать правду бытовых подробностей. Ведь герои наши живут в реальных условиях, они прошли со страной все эти годы — порой нелегкие, не простые, но дорогие всем нам... Не всегда удавалось им удержаться на завоеванной ими высоте, не просто носить на груди звезду Героя... Нужно было, вернувшись с фронта, учиться, догонять других, уметь пережить минуты душевной слабости и выдержать испытания, которые порой не легче, чем испытания военных лет...

Сегодня, думая о послевоенных судьбах героев нашего фильма, я убежденно говорю себе — вот так же прямо, так же мужественно и следовало о них рассказать... Ведь они и в мирной жизни не отступили, не спасовали и, в конце концов, победили. Наверное, потому, что за их плечами был тот день — 30 апреля 1945 года.

А мы опустили самое трудное и самое интересное — возмужание героев, их характеры...

— Характеры?— удивятся иные. — Но при чем тут документальное кино?

А при том, что оно очень многое может. Что не умело еще вчера. Может, потому, что повзрослело. И пусть по-своему, по-иному, чем художественный кинематограф, будет исследовать жизнь. Пытливо. Настойчиво. Страстно.

Если б мы сумели поведать на экране человеческие судьбы (а не их «выжимку») — судьбы Егорова и Кантария, Неустроева и Самсонова, Давыдова и Съянова и многих, многих других известных и безымянных героев штурма рейхстага,— их подвиг еще больше взволновал бы зрителя, эти люди сделались бы для нас еще роднее и ближе...

ЕСЛИ У ЧЕЛОВЕКА ЕСТЬ ВТОРАЯ РОДИНА...

Я позволю себе вспомнить еще одну, по-моему, «несостоявшуюся» картину, хотя я знаю, что зрителям она нравилась и ее даже хвалили. Это «Вторая родина».

Идея этого фильма зрела как-то подспудно. Ее питали воспоминания детства.

Помню так, как будто это было вчера, синие пионерские пилотки-«испанки», помню лица ребят, которых восторженно встречали повсюду,— это были дети Испании. Той самой Испании, что день и ночь грезилась нам, мальчишкам в те дни, той самой Испании, что мы видели на сеансах кинохроники, о которой читали в корреспонденциях Михаила Кольцова и Романа Кармена, той самой Испании, где родился клич, подхваченный всеми антифашистами: «No pasaran!»

Помню, как в годы войны на улицах Тбилиси появились девочки и мальчики, ходившие дружными стайками, очень серьезные, не по-детски собранные... Мы знали, что это были испанские ребята, эвакуированные откуда-то с севера... И позже я часто встречал этих смуглых, красивых, приветливых парней и девчат — в московских вузах, на стройках и заводах в разных городах страны, куда вели меня дороги журналиста.

И мне вдруг захотелось узнать самому и рассказать с экрана другим, что стало с этими испанскими ребятами, теперь уже взрослыми, живущими бок о бок с нами уже столько лет?..

Шел 1960 год. Часть испанской молодежи, выросшей в Советском Союзе, вернулась к тому времени на родину. Но не все... Франко на ходу передумал и снова закрыл границы для тех, кто возвращался из СССР. Он смертельно боялся этих людей, не забывших за все эти годы родного языка, продолжавших страстно любить свою землю, мечтавших отдать все свои силы и знания, полученные в Советском Союзе, своему народу.

Франкистская пропаганда убеждала, что дети, посланные когда-то республиканским правительством в Советский Союз, погибли или влачат жалкое существование. А они возвращались инженерами и врачами, учеными и артистами... Возвращались с семьями. И даже малыши, никогда не видевшие земли своих отцов, говорили на их языке... Они все с горячей благодарностью говорили о стране, воспитавшей их...

Франко понимал, какой отклик все это вызовет в народе. И он стал бросать за решетку людей, вернувшихся из Советского Союза.

Но их товарищи, те, что приехали вместе с ними, не стали молчать, мириться с этим произволом. Они подписали гневный протест против незаконных репрессий... И тогда многим из тех, кто подписал этот протест, пришлось покинуть Испанию... Эта участь постигла и молодого ученого Анхелиту Э., которая, оставив работу в крупном научно-исследовательском институте в Мадриде, вернулась в Москву. Вернулась потому, что не могла поступить иначе, не могла отказаться от своих убеждений... Ведь ее воспитала Советская страна.

...Да, их воспитала Советская страна... Воспитала в те годы, когда ей самой было нелегко. Но она ни в чем не отказывала им... И когда пришла война, многие испанские ребята, те, что были постарше, и в их числе Рубен Ибаррури — сын Пасионарии, — встали на защиту своей новой Родины, ушли на фронт. И многие погибли... Под Москвой... Под Ленинградом... На Волге...

Мне говорил один молодой испанец — Вирхилио Л.:

— Знаете, наши сердца никогда не смогут быть спокойными... Пока мы живем у вас, мы тоскуем по Испании — по земле своих отцов... Скорбим о ее судьбе. Но ес-

ли мы вернемся домой, мы будем всегда тосковать по Советской стране — ведь и она наша Родина. Любимая родина.

История этого человека и его семьи поразила меня. Показалась сюжетом большого современного романа. И о ней я хочу здесь коротко рассказать...

Отец Вирхилио был коммунистом, комиссаром республиканской армии. Мать — артистка. Когда началась гражданская война, семья распалась. Жена не разделяла убеждений мужа и ушла от него, и тогда он перед уходом на фронт отправил двух своих сыновей и дочь в Советский Союз.

Ребята жили в Ленинграде. Жили хорошо. Но тосковали об отце, тосковали по Испании...

В начале лета 1941 года Вирхилио был отправлен по путевке в «Артек». Там его и застала война. Оттуда его увезли на Волгу. Он ничего не знал о судьбе младшего брата и сестры. Рвался на фронт — не пустили, слишком мал. Потом рвался в Москву, чтоб там что-нибудь разведать о своих близких... Но в столицу не пускали без пропусков. Тогда он сел в поезд, с которого его тут же сняла милиция. Однако когда начальник милиции узнал, что задержанный подросток испанец, он сам помог ему получить пропуск в Москву. Так было всегда и везде — слово «испанец» открывало перед ним сердца людей. Только несколько лет спустя в Москве Вирхилио встретил своего младшего брата и узнал, что случилось после того, как он уехал в «Артек»...

Брат и сестра Вирхилио вместе с другими испанскими детьми, которых не успели эвакуировать из Ленинграда, прожили в нем всю первую голодную блокадную зиму, а весной их переправили по Ладоге на Большую землю.

Поезд медленно шел на юг. И на всем пути люди, узнав, что из Ленинграда везут испанских детей, старались помочь им всем, чем могли... Участие в боях под Волховом «Голубой дивизии», посланной Франко, не смогло поколебать у советских людей их прежних симпатий и веры в испанский народ.

Эшелон с испанскими детьми из Ленинграда пришел на Северный Кавказ. Детский дом решили разместить на Кубани, в одной из станиц. Но вскоре немцы начали наступление на Кавказ. Фронт был прорван. Детдом не успели эвакуировать.

Гитлеровская разведка донесла командованию, что в одной из станиц находится большая группа испанских детей. Там, видно, сразу смекнули, что на этом можно построить пропаганду, очень необходимую для оси Берлин — Мадрид. Была объявлена операция по «спасению испанских детей от большевиков». На станицу сбросили фашистский десант.

Когда испанские ребята увидели в небе самолеты со свастикой, ненавистной им с памятных лет, а затем парашютистов, они бросились в степь. Брат и сестра Вирхилио тоже бежали. Но неудачно. Они потеряли друг друга. Сестру схватили гитлеровцы... А брат с товарищами после долгих мытарств пробрался в горы, перешел фронт у перевала и оказался в Грузии. Его отправили в Тбилиси, в детдом. (Быть может, я встречал его в те годы на улицах своего города.)

А сестра была увезена фашистами в Испанию. Ее, как и сверстниц, привезенных из СССР, воспитывали в закрытом пансионе, изгоняли «большевистский дух». Теперь она давно уже замужем. Добропорядочная католичка. Воспитывает детей.

Брат Вирхилио из Тбилиси переехал после войны в Москву, окончил Институт кинематографии, стал режиссером, потом вернулся в Испанию. Вскоре он оказался перед угрозой ареста и бежал во Францию, но по-прежнему живет мечтой о возвращении на родину.

Сам Вирхилио стал инженером-энергетиком, строил крупнейшие гидростанции на Волге, был награжден орденом Ленина. Женился на русской девушке — вместе кочевали со стройки на стройку. Там родились и дети. Сейчас Вирхилио работает на Кубе... Еще бы — с таким инженерным опытом да со знанием испанского языка...

Отец Вирхилио с довоенных лет живет в Москве, с тех пор как удалось вырваться из лагеря для интернированных республиканцев во Франции. Мечтает о возвращении в Мадрид. Но там недвусмысленно дали понять — смертный приговор, вынесенный почти тридцать лет назад, все еще остается в силе.

На стенах московской квартиры отца Вирхилио картины испанских художников, пейзажи родной земли. Много солнца и много горя. Но когда-нибудь небо над Испанией станет свободным....

В фильме «Вторая родина» Вирхилио —

один из основных героев. Он рассказывает о судьбах своих сверстников-испанцев. Зритель знакомится с разными людьми — с молодым скульптором и сталеваром «Серпа и молота», со строителем Мневников и инженером из Братска... И все-таки каждая из этих человеческих историй в фильме не больше чем журнальный сюжет — представление героев ведется в той условной поверхностной манере, которая невольно делает их скованными и исключает проявление какой-либо характерности. И, как всегда, самое волнующее возникает порой помимо воли авторов, там, где вторгается на экран сама жизнь,— это старые кадры кинохроники, показывающие расставание детей Испании в порту со своими близкими, когда они делают последние шаги по родной земле... И проводы испанцев на родину спустя два десятилетия, когда они сами стали уже взрослыми... И, уезжая, расставаясь со своей второй родиной, они плачут...

Вот где правда документа, опрокидывающая любые придумки, попытки «конструировать» сюжет. Да, «конструировать» сюжет в документальном кино куда опаснее, чем в игровом. Там прячутся за игрой актера, декорацией, лирической песней, за любым фасадом... Здесь от фальши, от неправды спрятаться некуда...

В фильме «Вторая родина» нет никакой внутренней фальши. Здесь все правда. Но выражена она плоско, бегло... Уж слишком много знакомств на экране, и некогда задуматься, пережить с героями то, что ими пережито... Думается, что закономернее было бы ограничить себя в материале, рассказать, быть может, историю одного героя, быть может, именно ту, о которой я напомнил здесь. Эта история могла подсказать и более оригинальную форму рассказа и вызвать множество ассоциаций у зрителя. Словом, наша всеядность, привычка объять необъятное в коротком фильме, опять нас погубила, привела к иллюстративности. А у искусства свои законы, и с ними нельзя не считаться...

Уже много позже, работая с Ю. Герштейном над фильмом «Рассказ о Михаиле Фрунзе» и с С. Арановичем над фильмом «Время, которое всегда с нами», я понял, как важно искать и находить документальную драматургию, как важно избавиться от информационной скороговорки, раскрыть личность героя эмоциональными средствами.

ДОКУМЕНТАЛЬНО И ХУДОЖЕСТВЕННО...

Своей картиной «Обыкновенный фашизм» (не говоря уже о ее идейно-политическом значении) М. И. Ромм преподал, по-моему, всем документалистам отличный урок. Он как бы заставил нас по-новому взглянуть на истинные возможности хроники, которая безусловно становится искусством, как только в ней проявляется авторское решение, как только в нее приходит художник — со своей позицией, творческой манерой, размышляющий, спорящий, умеющий выразить свое личное отношение к предмету разговора.

Для этого нужен новый уровень профессиональной работы в документальном кино — новый уровень сценарной работы, новый уровень режиссуры, новый уровень операторского искусства.

Было время — с экрана вещали оракулы, вещали прописные истины. Потом испугались. И настолько, что решили вообще изгнать живое слово из документального кино.

Но теперь уже ясно — без живого слова не проживешь. Весь вопрос в том, что это за слово, к кому оно обращено, как воздействует... Чему служит — простому ли механическому соединению кадров или же выражает мысль картины, лежит в основе ее драматургии.

Иной раз не страшно сказать или рассказать и о том, что мы не видим на экране, но что поможет зрителю что-то довообразить, дофантазировать. Это, ей-богу, лучше и честнее, чем «самооткрывающиеся» двери, книги, зажигающиеся лампы, загадочные ноги или руки и прочая мистика, призванная «оживить» исторический материал.

...А теперь небольшое отступление. Хотя опять насчет авторского кинематографа, о влиянии автора на репертуар студии.

Я понимаю, что не всякая тема, увлекающая автора, может заинтересовать студию. Иногда просто сам автор не очень устраивает студию по тем или иным причинам.

Но соображения, по которым отводятся те или иные заявки, иногда удивляют и настораживают.

Несколько лет назад, помню, я хотел написать сценарий документального фильма о Валерии Чкалове. Ведь Чкалов — это предтеча нашей космонавтики, человек, мечтавший «облететь весь шарик». А какая личность, какой характер! И сколько еще не показанного на экране материала (в частно-

сти, о его перелете в Америку). Но, увы, мои доводы не подействовали. А довод «против» был элементарно нелеп — будет сниматься большая картина о советской авиации. Вот в ней и расскажут, кстати, о Чкалове. Картины этой я так и не увидел, да и что можно было в ней рассказать о великом летчике? Разве что скороговоркой? А ведь о Чкалове новому поколению зрителей известно не так уж много...

А вот пример из другой области. Некий литератор принес на студию заявку — он предложил рассказать в фильме о людях самых скромных, обыденных профессий — о девушках-продавщицах, о девушках-модельершах, о девушках-медсестрах...

Это нелегко. Но это очень нужно. Очень важно. Войти в мир чувств человека, сказать доброе слово о людях «заурядных» профессий.

До сих пор я тоже не увидел этого фильма. Зато увидел немало других, повторяющих одну и ту же тему и на один и тот же мотив, о спартакиадах — зимних и летних, о праздниках песни, о выставках, которые никто не посещает...

Сейчас много спорят о будущем документального кино, особенно в свете предполагаемых реформ в организационно-творческой деятельности всего кинематографа. Существуют крайние позиции. Одни говорят, что нужно резко сократить выпуск документальных фильмов как «нерентабельных», другие говорят, что нужно все оставить, как есть, ибо сделать рентабельным этот вид кинематографа невозможно.

Я думаю, что документальные фильмы могут и должны быть рентабельными, если их делать интересно, если на студиях не на словах, а на деле привлекут к составлению планов авторов — писателей, журналистов, сценаристов. Нужно только немного потеснить «конвейерную» типовую продукцию и перейти на «индивидуальные проекты». Перевести на договора всех творческих работников и тем самым открыть дорогу прежде всего талантливым, смелым, ищущим и мыслящим художникам.

...Я уже заканчивал свою статью, когда, просматривая второй номер «Искусства кино» за этот год, с радостью обнаружил в заметках режиссера Я. Сегеля (написанных совсем по другому поводу) те же самые мысли, которые волнуют меня и кажутся мне определяющими положение, сложившееся в киноискусстве сегодня.

«...У зрителя уже выработаны критерии и основной,— пишет Я. Сегель,— правда, документ. Кстати, сейчас в мировом кинематографе ясно наблюдается сближение этих двух тенденций. Документальное кино тяготеет к художественному, а художественное утверждает себя документальностью, правдой происходящего...»

Именно поэтому я начал свои заметки с разговора о сценарии Е. Драбкиной. Именно поэтому я перешел от него к вопросам документального кино.

Оно переживает временные трудности. Но оно уже выходит на широкую дорогу экспериментов и поисков, художественного и правдивого отражения нашей действительности.

А. ВОЛОДИН

Разрозненные мысли по поводу обучения кинорежиссеров

Писатель, работающий для кинематографа,—это явление половинчатое. Свое произведение он сначала вручает режиссеру, с тем чтобы тот в свою очередь рассказал его всем остальным.

Может случиться, что таким образом писатель войдет составной частью в неизмеримо большую индивидуальность режиссера, он станет как бы во много раз значительней, нежели был до сих пор, и сам удивится, как высоко над его головой поднялась написанная им повесть. Он может встретить здесь режиссера-товарища, с которым все общее: поиски, удачи, просчеты.

Но может случиться иначе.

В капиталистическом кинематографе есть продюсеры и есть режиссеры. У нас — только режиссеры. Однако, по существу, они так же делятся на продюсеров и режиссеров. Одни сами создают произведения искусства, другие лишь подбирают для этой работы людей. Но они тоже называются режиссерами, и поэтому им не приходит в голову, что в числе прочих они должны пригласить в свою картину и режиссера-постановщика.

Писатель, который отдаст свой сценарий в руки такого человека, столкнется со многими неожиданностями.

Конан-Дойль в киноизложении может оказаться нудным, Чехов — напыщенным и претенциозным, Аксенов — старомодным.

Профессиональные и человеческие возможности кинорежиссера необходимо попытаться определить в самом начале, во время приема в институт.

Я хочу высказать несколько разрозненных лихорадочных соображений по этому поводу. Возможные преувеличения прошу отнести за счет вопиющей важности вопроса.

Я как-то читал, что фильмы делятся на поэтические и прозаические. Мне кажется, что прозаического искусства вообще не существует. Когда первые из первых людей хотели порадовать окружающих звуками своего голоса или движениями своего тела, ими прежде всего овладевало необычное, повышенное состояние. А где воодушевление, трагическое или комическое, жестокое или любовное,— там поэзия. Пускай не явная, но без нее нельзя.

Вот режиссер, органически чуждый поэзии, берет сценарий, в котором она существует. Что же, на этот счет он спокоен — там же она есть! К сожалению, она и там исчезнет без следа...

Поступающих на режиссерский факультет следовало бы подвергать особому испытанию на любовь к стихам и музыке: здесь поэзия выражена непосредственно. Если наличествует способность к волнению души, остальные способности приложатся, есть к чему.

«Это общечеловеческое...» Много раз я слышал эти слова произнесенными недовольно, брезгливо, в смысле: сомнительное, подозрительное, чуждое. «Ну, это может произойти в любой стране, в любое время...»

Что если бы в этом укоряли Пушкина, Сервантеса, Гете? Действительно, события «Гамлета» могут происходить не только в Датском королевстве. «Ваша беда в том, что вы обобщаете,— по-дружески разъясняли мне,— никогда не надо обобщать!» Однако искусство — всегда обобщение. Гейне, возражая на критику в адрес Шекспира, писал: «У Шекспира есть единства: единство времени — вечность, единство места — земной шар». Разумеется, каждый художник, как сын своего времени, решает эту задачу по-своему.

Надо найти средство выяснить, способен ли поступающий к свободному, непредвзятому мышлению (не про искусство, а про жизнь). В беседах с поступающими хорошо бы проверять не только искусствоведческую осведомленность, но и личное отношение каждого к проблемам общественного, морального, психологического порядка.

Если автор произведения очень любит своих героев, то для высокого драматизма будет достаточно немногого: в «Похитителях велосипедов» драматической кульминацией стала сцена, где отец отвесил сыну оплеуху, когда тот отошел в сторонку по нужде. Если режиссер не очень лю-

бит героев, то и смерть их не будет достаточно драматична.

Студенты должны уметь чувствовать и передавать обаяние своих любимых персонажей. В каждой учебной работе, будь то эпизод или короткометражка, должен быть свой центр обаяния, не обязательно персонифицированный, может быть — сильное чувство, одушевлявшее автора...

Я слышал, как девушка спросила другую, понравилась ли ей картина. «Ничего,— ответила та,— только идей много».

Не надо заботиться обо всех идеях, которые приложимы к данному вопросу. Гораздо важнее, чтобы было ясно: вот что режиссеру дорого, вот что враждебно. Не надо восхищаться рациональностью мышления, способностью ловко придумывать. Следует жестко оценивать даже эффектные решения творческих заданий, если они рассудочны. Сколько молодых людей было принято в институт за смышленность, тогда как она — опасный враг искусства.

Да, жизнь течет по непреложным законам. Но это часто происходит в одежде необязательного, случайного. То, что снято скрытой камерой, записано с помощью магнитофона, о котором забыли, поражает прежде всего этим. Полужест, полувзгляд, запинка...

Практика съемок скрытой камерой приучала бы студентов ценить непредвиденность живой жизни, поэзию необязательного.

Но самое главное — это умение работать с актерами. Многие режиссеры, видимо, не считают это существенным. Понимание человеческих взаимодействий, изменений человеческой души. Кто будет заниматься этим, кроме режиссера? Никто! Тогда как на все остальное есть специалисты.

Мне, однако, кажется, что студенты режиссерского факультета считают более существенными навыки соседних специальностей: монтажера, оператора... Но кинематограф уже давно поражает не тем, что вот одно — крупнее, другое — мельче, одно— с отъездом, другое — с наездом. Нельзя средства искусства превращать в цель его. Этим я нисколько не хочу умалить значение профессионализма.

Перед тем как начать работу, режиссер обычно выписывает для просмотра те картины, которые решали сходные проблемы и теми средствами, какие было бы уместно использовать в новом фильме. Дело в том, что в кинематографе больше приемов, нежели в любом другом виде искусства. Малоспособные люди могут, не стесняясь, выбирать и тянуть из этой коробки все, что им понравится. Очень удобно: картина получилась скучная? Зато как любопытно по приему!

Предетавим себе на минуту, как Чехов, перед тем как приступить к «Чайке», торопливо просматривает чьи-то пьесы, для того чтобы написать так же...

Еще в институте необходимо воспитывать отвращение к подражанию, ко вторичному в искусстве, презрение к модному. Модное — это заведомо вторичное.

Тот, кто любит рисовать, идет в художественное училище. Тот, кто играет на музыкальном инструменте,— в музыкальное училище. Кто же идет на режиссерский факультет Института кинематографии? В это новое искусство уже приходят люди с особым талантом кинематографиста, специфику которого пока еще трудно определить. Но помимо них на модный режиссерский факультет поступает и тот, кто не слишком любит рисовать, не играет на музыкальном инструменте, не очень увлекается писанием стихов или прозы и, однако, убежден в том, что он талантлив. То есть люди, уверенные в себе пока без достаточных оснований.

Эта уверенность в себе возрастет стократно, когда в подчинении режиссера окажутся десятки одаренных людей. Если он главнее таких, если он руководит такими — значит он еще выше их! Творчество этого режиссера всегда будет эгоистично, всю жизнь с экрана он будет говорить только о себе — смотрите, какой я, смотрите, что я умею!

В приемных испытаниях хорошо бы найти способ определять склонность к самоупоению.

И все же на этот факультет лучше бы принимать людей, одаренных хотя бы в каком-нибудь жанре художественного творчества. Не слишком ли большая роскошь обучать на режиссера того, кто сам ничего не умеет делать, кроме как руководить людьми умеющими?

С. ОБРАЗЦОВ

Эстафета искусств

«ОСТАНОВИСЬ, МГНОВЕНЬЕ!»

Вы знаете, конечно, мальчишек, а иногда и взрослых, чаще всего тоже мужского пола, которые, отправившись за грибами, непременно срежут перочинным ножом ореховую палку и, усевшись на пенек, начнут резать на ее коре всякие квадратики, поперечные кольца, косые насечки справа налево, такие же насечки слева направо, снова квадратики, снова кольца, пока вся палка не превратится в сплошной орнамент. Чтобы сделать рисунок орнамента еще красивее, его создатель осторожно снимет с некоторых надрезов тоненькую коричневую шкурку, и тогда обнажится следующий слой, тот, что называется лубом. Его поверхность зеленая. А если надрезать и очистить полосочку луба, то обнажится древесина. Она белая. Орнамент станет трехцветным. Коричневым, зеленым и белым.

Никакого смыслового содержания этот орнамент не имеет. Ничего не изображает. Это абстракция. И единственное его назначение — сделать обыкновенную, ничем не примечательную ореховую палку необыкновенной, удивительной, красивой.

Говоря «единственное назначение», я вовсе не хочу сказать, что украшение — это нечто маловажное по сравнению с изображением.

Наоборот, среди различных задач, которые ставило и ставит перед собой пластическое искусство, украшение было и есть одно из самых стойких.

Трудно сказать, для чего человек в первый раз в своей жизни пробороздил пальцем вязкую глину или мокрый песок, провел углем или выбил камнем первые полосы на стене пещеры — для того ли, чтобы изобразить предмет, или для того, чтобы его украсить.

Определить это тем более трудно, что четкой календарной даты превращения гомо анималис в гомо сапиенс не существует. Не было такого утра, когда проснулось обезьяноподобное существо и вдруг почувствовало, что оно сапиенс. Думаю, что к этому весьма расплывчатому времени человек уже умел украшать и себя и свое жилище. И с тех пор не было и нет ни одного периода в истории человечества, когда бы не существовало искусство украшения. Не было такого народа, который не украшал бы свои дома, свою утварь, свою одежду, свое тело. Геометрический орнамент ореховой палочки в самых различных вариантах вырезается по живой человеческой коже, застывая рубцами зажывших ран на лицах и телах таитян, индейцев, полинезийцев. Выгравированный орнамент татуировки покрывает руки, груди и спины матросов всех национальностей, а жители Маркизских островов разукрашивают татуировкой даже язык. Орнамент вышивается, ткется, плетется из тростника, лепится из алебастра и глины, высекается из мрамора и гранита, чеканится из бронзы, серебра и золота.

В узорах орнамента, как мухи в паутине, запутались и на долгие годы, а то и навечно застыли египетские лотосы и скарабеи, китайские драконы, русские петухи.

По разным причинам животные, птицы и растения попадали в сети орнаментных украшений.

Советский генерал граф Алексей Алексеевич Игнатьев уверял меня, что куры и петухи на русских полотенцах вышивались потому, что в полотенца заворачивались вынутые из кипятка куриные яйца, чтобы они «доходили» до состояния «всмятку».

Может быть, это и так, но, во всяком случае, очень многие представители фауны и флоры постепенно растворялись в орнамен-

Продолжение. Начало см. в № 1, 3 за 1966 год.

те, совершенно теряя всякую изобразительность и смысловое значение.

Знатоки восточных ковров обнаруживают в различных, для неопытного взгляда ничего не изображающих орнаментальных фигурах останки верблюдов, слонов, собак, людей, цветов, деревьев.

Решение такого орнаментального кроссворда очень увлекательно, но само его возникновение говорит только о том, что украшение было основной функцией вытканного коврового рисунка и соус красоты постепенно поглотил смысловое изображение.

В орнамент украшения, так же постепенно утрачивая свой идейный смысл, вплетались и вплетаются различные боги и их родственники: будды, амуры, христы, апостолы, дьяволы, черти. Даже портреты императоров, пап, военачальников и других знаменитых людей вплоть до сегодняшнего дня окаменевают в различных декоративных украшениях.

Да и не только портреты, но и целые пейзажи и сюжетные сцены становились и становятся гостями орнамента, неся не столько повествовательную функцию рассказа о том или ином историческом или религиозном событии, сколько функцию украшения.

«Когда папа Евгений прибыл в город Флоренцию, чтобы жить в ней, он приказал мне сделать золотую митру... Она была украшена многочисленными фигурами и богатыми узорами; спереди был трон со множеством ангелочков вокруг и с господом нашим посредине; сзади — равным образом богоматерь с теми же ангелочками вокруг трона; в золотых кругах—четыре евангелиста и множество ангелочков до фриза с самого низу».

Так описывает свою работу Лоренцо Гиберти — крупнейший итальянский художник и скульптор Раннего Возрождения.

Ощущение всякого произведения пластического искусства помимо его смыслового значения еще и украшением заставляло многих художников не только искать эту красоту, но и теоретически обосновывать ее законы, стараясь определить их и в соотношении цветов, и в архитектонике картины или скульптуры, и в пропорциях человеческого тела.

В разные эпохи и в разных случаях теоретики красивого приходили к разным выводам. Одни в поисках красоты предлагали подражать природе, другие советовали подражать только великим произведениям искусства. Одни пробовали установить идеальные пропорции человека, другие отрицали их или устанавливали новые. То человеческая голова должна была укладываться в теле шесть раз, а то девять или даже двенадцать. Итальянский мастер XIV века Ченнино Ченнини, устанавливая идеальные пропорции и «точные меры» мужчины, оговаривается: «Меры женщины я оставляю в стороне, так как у нее нет совершенных мер». Дальше он предупреждает, что «у мужчины с левой стороны одним ребром меньше, чем у женщины» и что «прекрасный мужчина должен быть смуглым, а женщина светлой». Под этот идеал вполне подходят Отелло с Дездемоной, но зато толстовское сочетание Протасова и Маши придется забраковать как некрасивое.

Я не знаю, чего больше, вреда или пользы, приносили попытки установить законы прекрасного, начиная от знаменитого треугольника, в который вписывались фигуры картины и скульптурные группы, и кончая так называемым «золотым сечением», в которое, как в прокрустово ложе, должны были укладываться части архитектурных пропорций, но что эти законы постоянно менялись, это безусловно, как менялись и сами ощущения прекрасного, в особенности если это относилось к красоте человека.

Так или иначе, стремление создать красивое сопутствовало искусству художника и скульптора на протяжении столетий, а стремление украсить произведениями искусства свое жилище или общественные здания сопутствовало жизни и быту всех людей — и бедных и богатых.

Очень часто даже те произведения живописи, которые вовсе не были рассчитаны на украшение, развешивались, да и развешиваются в симметрии расставленной мебели, создавая своеобразный орнамент картин на стене.

В очень представительном учреждении я видел две одинаковые копии шишкинского леса, висящие в простенке по двум сторонам канделябра. А в одном из периферийных театров архитектор или местные городские власти украсили зрительный зал гипсовыми копиями классических скульптур, причем так как мест для их расстановки оказалось больше, чем надо, фигуры повторялись, и, таким образом, зрители, пришедшие в театр, имели возможность любоваться двумя Аполлонами, двумя Венерами, двумя Дианами и т. д.

Рассказал я об этом не для того, чтобы осудить дурной или наивный вкус, а для того, чтобы еще раз показать, как велико стремление людей к украшению жизни произведениями пластического искусства.

Но из этого вовсе нельзя сделать вывода, что создание красивого было единственной или основной задачей художника и скульптора. Скорее, ее можно назвать одним из наиболее постоянных спутников пластического искусства. В том числе и спутником пластического повествования.

События, подлинные или вымышленные, рассказанные не словами, а изображением персонажей этих событий в действии, являются содержанием очень большого числа картин, гравюр и фресок, созданных на протяжении веков художниками самых различных направлений. Иногда такое живописное повествование относится только к одному какому-либо событийному факту — свадьбе, смерти, охоте или сражению, а иногда последовательно изображаются отдельные этапы события, охватывающие большие отрезки времени — дни, месяцы, годы. Так рассказаны жития святых на русских иконах, путешествия или военные походы на многометровых китайских акварелях или на фресках и барельефах индусских, египетских, древнегреческих храмов.

Такие цепочки сюжетов нужно, вероятно, называть былинами, историческими или религиозными драмами, героическими повестями, рыцарскими романами.

Думаю, что с бóльшим или меньшим приближением каждое сюжетное произведение живописи или скульптуры легко сопоставить с аналогичными произведениями словесного искусства. Не только в аналогии сюжета, но и в форме изложения можно обнаружить прозу и поэзию, героическую драму и психологический рассказ, трагедию и памфлет.

Немые ритмы колесниц, конских голов, складок плащей, летящих стрел и копий на фронтоне Парфенона очень похожи на звучащие ритмы гекзаметра, описывающего те же или такие же события.

Эти параллели не всегда совпадают с календарем. Бывает, по-видимому, что писатель или поэт обгоняет художника или скульптора, а бывает, что запевалой оказывается картина или скульптура. Подробный анализ таких параллелей мне не под силу, но думаю, что каждый из тех, кто читает эти строчки, с интересом переберет в своей памяти прочитанные книги и увиденные картины, чтобы сравнить то и другое и сопоставить, как делают это дети, подбирая карточки лото. Можно даже пригласить гостей и устроить веселую домашнюю игру. Один выкрикивает «Шекспир!..», а каждый из остальных участников как можно скорее называет имя художника. Вероятно, не у всех возникнут одни и те же ассоциации, но уж, конечно, никто не назовет имя Рублева или Левитана, а вот Рубенс, Рембрандт или Гальс, наверно, сорвутся с языка у многих, а кто-то, может быть, скажет и Тинторетто.

А услышав слово «Чюрлионис», одни, вероятно, скажут «Верхарн», а другие — «Бальмонт». Чехов откликнется сразу и Федотовым, и Маковским, и Левитаном, а Касаткин, Верещагин, Архипов рассказами Куприна. Думаю, что многие, услышав имя Сальватора Дали, скажут — «Ионеско» или назовут кого-нибудь из тех, кто декларирует драматургию абсурда.

В отличие от повествования словесного каждая картина фиксирует только одно мгновение какого-либо события, стараясь сделать так, чтобы смотрящий на картину ощущал его как один из этапов этого события, понимая и то, что ему предшествовало, и то, что за ним последует.

Это, так сказать, статическая динамика. Капля времени под лупой. И, как в капле воды, увеличенной в десятки раз, вы обнаружите то, что не можете обнаружить в ручье, так же и в остановленном, то есть бесконечно увеличенном мгновении вы обнаружите то, что не могли бы обнаружить в движении события.

Картина-рассказ иногда реконструирует события далекого прошлого, иногда говорит о жизни современного художника. О том, как в перовские времена бедные девушки нанимались в гувернантки, о том, как в брейгелевские времена люди плясали, пили и дрались, о том, как во времена неизвестного нам художника женщины Геркуланума играли в кости или как в ассирийские времена Ассурбанипал охотился на львов.

Так же как и словесная повесть, картина может рассказать нам о том, чего не только нет, но и не было и не могло быть. О жизни богов и сказочных животных. О страшном суде или перевоплощении Будды.

Ну а если Филипп Второй заказал Веласкесу написать портрет инфанты, если свой портрет заказал Аргунову русский купец,

а коннозаводчик заплатил большие деньги Сверчкову за портрет своего племенного рысака, то к какому же разделу надо будет отнести выполненные художниками заказы? Какая задача стояла перед ними? Рассказать о каком-нибудь событии? Нет. Изображенная девочка, портрет купца или лошади— это не события, не движение во времени, значит, и не рассказ.

Украсить дворец Филиппа, особняк Демидова или помещичий дом Орлова?

Да, конечно, и розовая инфанта, и атласный купеческий камзол, и вороной жеребец с выкаченным глазом украшали стены хозяйских зал, столовых или кабинетов, но все-таки основное, чему они служили,— это быть документами, подтверждающими и закрепляющими свойства оригиналов. Овал лица и голубизну детских глаз, купеческую дородность или непревзойденный экстерьер арабского скакуна.

Документация. На протяжении тысячелетий эту функцию и живопись, и рисунок, и скульптура выполняли бесперебойно. Без нее человечество потеряло бы память.

До письменности единственным верным способом закрепить во времени то или иное явление, тот или иной факт, событие, человека, животное было пластически изобразить их на плоскости или в объеме.

Словесный пересказ тоже мог в какой-то степени свидетельствовать о происшедшем сражении, огромности змеи или красоте женщины, но документальная убедительность такого пересказа с годами исчезала, так как не закрепленное буквенными знаками свидетельство современника обрастало вариантами рассказчиков и, превращаясь в легенду, постепенно теряло силу документа, в то время как рассказ пластический и пластическая фиксация видимого сохранялись веками, не теряя ни грамма документальной силы, а значит, и убедительности.

Не надо думать, что портрет человека, птицы или сосны, выполненный с единственной целью передать сходство, обязательно лишен образа, то есть определенной степени обобщения. Как бы рабски точно не скопировал художник собаку, сам факт перевода объема в плоскость и изображения с помощью карандаша или краски собачьего тела и собачьей шерсти уже создает образ. И тот, кто увидел такое изображение, непременно обнаружит в собаке что-то, чего до этого он сам не замечал.

Не могу вспомнить, кому принадлежит афоризм, утверждающий, что до импрессионистов в Лондоне туманов не было, но это мне кажется удивительно точным определением того, как изображение существующего становится открытием для тех, кто не сумел сам увидеть явное.

Радость открытия того, что, по существу, было тебе известно, одна из многих эстетических радостей. И имитационная подлинность, бесспорность сходства часто бывают ключом к этому открытию.

Каждый из нас видел лапку маленькой птички. Лапку воробья на подоконнике, лапку канарейки, обхватившую жердочку клетки. Но я уверен, что каждый из нас испытал радость открытия, увидев эту лапку на китайской или японской акварели.

Натурализм не ругательство. Натурализм— метод. Метод, применяющий имитацию для раскрытия какого-либо явления.

Я думаю, что без того или иного момента имитационного сходства не обходится ни одно произведение живописи или скульптуры, если оно предполагает изображение.

Сюрреализм целиком построен на предметной имитации. Раскрывая смысл самого термина, его, вероятно, нужно определить как мистический натурализм. Каждый отдельно изображенный Сальватором Дали элемент — башмак, кость, часы или облако — выполнен в предельной степени натуралистического сходства. И только комбинация этих элементов находится за пределами обычной логики.

Художники древности, так же как художники Возрождения, изображая вымышленные мифологические или религиозные сюжеты, одевали их в имитационную правду шелковых складок одежды, гроздьев винограда и веточек роз. Эти живые листья и цветы доставляли отдельную, самостоятельную радость и тем, кто их создавал, и тем, кто ими любовался. Радость эта заставляла распускаться все новые и новые цветы и листья. Они заткали золотой фон средневековых икон и картин, на которых были выписаны лики святых и богоматери, и, наконец, вовсе стерли его. Появились облака и птицы, стада и дикие звери. Возник пейзаж. Портреты гор, долин, моря. Виноградные гроздья орнамента превратились в натюрморты. Без человека и без события. Просто виноград или яблоки, рыба или дичь. Кровавые гранаты и разрезанный тонкокожий лимон.

Кто-то даже сочинил легенду, будто птицы, увидев написанный виноград, прилетели его клевать. К счастью, этого не могло быть. Как бы ни старался художник. Плоскость для птицы всегда плоскость, что ты на ней ни изображай. Птица обмануться не может, как не может обмануться и человек. Потому-то он и восхищается, потому-то это для него и открытие.

Художник стремился изобразить с предельной точностью цветы и человека, горы и крепости. И перед глазами смотрящего на картину знаемый мир раскрывался и подтверждался свидетельством очевидца-художника.

— А теперь,— сказали импрессионисты,— забудьте все, что вы знаете о деревьях, домах и реках. Забудьте, и тогда вы поймете, что каменный собор бывает стеклянным, белая корова фиолетовой. Лодки, вода, люди, пристань растворятся друг в друге, и все станет перламутровым. Смотрите! Мы ничего не придумали, мы изобразили то, что видели. Изобразили точно. Только это не изображение знаемого, а портрет видимого.

Посмотрите на картину.

А теперь посмотрите вокруг себя, и вы впервые увидите мир таким, каков он на самом деле. Мир в движении света и красок.

Пожалуй, именно импрессионисты и были наиболее последовательными имитаторами видимого мира. Архипов, смеясь, рассказывал, нам, его ученикам, что, увлеченный импрессионизмом, Валентин Серов, стараясь отделаться от всего, что может помешать непосредственному восприятию, зажмуривал глаза и тряс головой. Потом вскидывал глаза на модель и сейчас же переводил их на холст, чтобы успеть положить мазок раньше, чем мозг успел догадаться, что это желтое пятно значит.

Архипов шутил, но, во-первых, и сам Архипов в очень большой степени испытал влияние импрессионистов, а во-вторых, его гиперболизированная шутка, по существу, раскрывает их творческий метод: верить глазу, и только глазу! Поверишь — откроешь мир!

На протяжении сотен и тысяч лет менялись характер и философия пластического искусства, но в своей изобразительной функции основной метод художников был один: глаз видел, рука брала кисть, карандаш или резец и изображала то, что увидел глаз, или то, что он хотел бы видеть.

Без глаза, без руки и без средств изображения не только нельзя было обойтись, но и нельзя было даже подумать, что это возможно. Разве только чудо могло заменить художника.

Однажды оно совершилось: Христос вытер полотенцем лицо, и на полотенце появилось его изображение. Нерукотворный образ. Это легенда. В действительности нерукотворные изображения немыслимы.

И вдруг немыслимое совершилось. Чудо. Настоящее. Как всякому настоящему чуду, ему не поверили. Сказали: это не чудо. Это только фокус. К нам, художникам, он никакого отношения не имеет. Ошиблись! Имеет. Прямое, непосредственное отношение.

Как это всегда бывает, гром грянул не сразу. Сперва на горизонте появилось облачко, совсем не имевшее отношения к деятельности художников.

В 1725 году какой-то русский дипломат обнаружил, что свет действует на соли железа.

Через два года немецкий врач сказал, что светочувствительны соли серебра.

Прошло полвека, и шведский химик доказал, что солнечный свет действует на хлористое серебро.

Еще через пять лет швейцарский ученый сообщил, что свет этот к тому же действует на смолы.

Прошло еще двадцать лет, и английский ученый пропитал бумагу и кожу азотнокислым серебром и получил на них фотографическое изображение.

Получить-то получил, да закрепить не мог. Оно возникало и таяло.

Облачко все еще на самом горизонте. Волноваться художникам незачем.

Прошло еще почти четыре десятилетия.

И вот в 1839 году, то есть больше чем через сто лет после открытия русского дипломата, фамилия которого была Бестужев-Рюмин, французский художник Дагерр с помощью специального аппарата, без всяких карандашей, кисточек или красок научился делать портреты предметов и даже людей. Пусть не цветные, а черно-белые, так сказать, «карандашные», но зато абсолютно точные.

Вначале, правда, выдержка была, с нашей, теперешней точки зрения, грандиозной — пятнадцать-двадцать минут, но затем эти минуты все сокращались и сокращались, и натюрморты постепенно уступали место лю-

дям. И люди — разве это не чудо? — возникали на портретах точно такими, какими они были в те считанные минуты, в течение которых находились перед аппаратом.

Конечно, это был удар грома. Но художники его не услышали. И не удивительно! Нужно было быть сверхгением, чтобы догадаться, что произошло.

Гений Наполеона не сумел обнаружить ничего особенного даже в первом пароходе. «Смешная игрушка!..» А ведь движущийся без паруса корабль куда нагляднее, чем первый неразборчиво мерцающий дагерротип.

Через два года англичанин Тальбот изобрел «калотипию», то есть возможность путем негатива размножить полученное изображение.

Дальше перечислять изобретения, связанные с фотографией, не стоит. Они совершались и совершаются непрерывным потоком в возрастающей геометрической прогрессии.

И сейчас представить себе современное развитие культуры без фотографии абсолютно невозможно. Относится это в равной степени и к искусству и к науке.

Всюду, где для изучения того или иного явления действительности необходима документация его внешнего вида, всюду привлечена фотография. Пожалуй, только абстрактные науки, такие, как математика или теоретическая физика, не прибегают к помощи фотографии. Все остальные, вплоть до астрономии, так или иначе пользуются фотодокументами: и этнография, и археология, и зоология, и медицина. Фотографируются для дальнейшего изучения и обратная сторона Луны, и инфузории, и египетские пирамиды, и птичьи базары, и комары, и клапаны сердечных сосудов, и облака, и дно океана, и дно человеческого глаза.

Уже по одному этому перечислению видно, что возможной оказалась фиксация не только того, что может видеть человеческий глаз, но и того, что он никогда не видел и без помощи фотоглаза увидеть не может. Не только потому, что объектив со своими микро- и телескопическими линзами проникает туда, куда глаз человеческий проникнуть не в силах, но еще и потому, что, применяя различные невидимые светолучи, можно осветить для объектива то, что для человека так и осталось бы невидимым.

Кроме того, механика затвора, останавливая движение на сотую, тысячную или двухтысячную секунды, фиксирует на фотографии то, что никакой человеческий глаз не мог бы зафиксировать, потому что самое короткое время, измеренное глазом,— это его мигание, миг, мгновение, а это во много раз дольше любого щелчка затвора. Одним словом, проникновение в пластику реального мира, которое стало возможным благодаря фотографии, грандиозно.

Но служат науке не только сами фотографии, но и их репродукции в журналах и книгах, выполненные фототипией, фотоцинкографией, фотолитографией.

Всего несколько десятков лет тому назад всякая документальная иллюстрация начиналась с художника-рисовальщика и заканчивалась художником-гравером, переводившим рисунок на язык деревянной гравюры, гравюры на меди или камне.

Не только те учебники географии, физики или химии, по которым учился Пушкин, были иллюстрированы гравюрами, сделанными с рисунков или картин художников, но даже и те, по которым учились гимназисты моего поколения.

И относилось это не только к изображению реторт или маятника Фуко, но и к изображению папуасов, бабочек, президентов, гейзеров, оперных певиц, прокаженных или раскопок Геркуланума.

Если проследить путь от настоящего крокодила до его изображения в книге или альбоме, то путь этот был таким:

Крокодил.

Рисунок этого крокодила, сделанный художником.

Гравюра с этого рисунка, сделанная гравером.

Отпечаток этой гравюры.

Весь этот процесс фотография взяла на себя. Путь стал другим, и рука художника уже не отмечает его вехи.

Крокодил.

Фотография крокодила.

Фотоклише с этой фотографии.

Отпечаток с этого клише.

Первые, у кого фотография отняла работу, были художники-граверы, мастера гравюрной репродукции. Это огромное количество людей. Целая армия виртуозов деревянной гравюры, с поразительным мастерством вырезывавших на пальмовой или березовой доске штриховые рисунки или тоновые копии картин и старавшихся возможно точно передать и объем, и воздушную перспективу, и световую тональность оригинала.

Эта армия граверов не исчезла вовсе, но сохранился от нее только, так сказать, офицерский состав, а рядовые мастера гравюрной репродукции вышли в отставку.

И как это ни странно, но именно потому, что ни один вид гравюры — ни офорт, ни меццотинто, ни ксилография — не в силах был конкурировать с фотомеханическими средствами печати в их почти безупречной точности репродуцирования оригинала, гравюра вдруг получила второе дыхание. Она отказалась от подделок под рисунок или живопись. Она отказалась от репродукции картин. Она заявила себя абсолютно самостоятельным видом книжного оформления и в иллюстрациях и в украшении книги заставками, гравированными фронтисписами, шмуцтитулами, концовками. Она стала утверждать примат белого штриха резца над черным штрихом пера. Она стала противопоставлять сплошь белые и сплошь черные плоскости. Она привлекла в качестве материала линолеум, на котором и штрих и плоскость стали еще обобщеннее, еще меньше похожими на фотографию.

До появления фотографии не могли бы возникнуть такие разнообразные по приемам гравюры, какие создали в разное время и Валлотон, и Остроумова-Лебедева, и Фаворский. Ни один из этих художников-граверов не похож на другого, но все их работы возникли как антитезы фоторепродукций.

Таким образом, появление фотографии и фототипии хоть и разгромило армию граверов-копиистов, но не только не погубило искусство гравюрной иллюстрации, а скорее способствовало ее самоутверждению.

И если к этому прибавить, что фоторепродукция, в том числе и цветная, позволила сделать достоянием миллионов людей коллекции лучших музеев мира, то, значит, и тут фотография оказалась пособником искусства живописи и рисунка, так как бесконечно расширила сферу его действия.

Вот и сейчас, когда я пишу эту статью, мне то и дело приходится вставать и подходить к книжному шкафу, чтобы достать монографию, посвященную либо художнику, либо живописи определенной страны, либо собранию какого-либо музея.

Разве мог человек XIX века, сидя дома, рассматривать цветные копии египетских фресок, настенную живопись этрусков, картины Босха или делла Франческа, иранские миниатюры или иконы Возрождения.

Почему же в таком случае вопрос о соперничестве художника и фотографа возник почти одновременно с появлением фотографии и почему он продолжает дебатироваться то в обывательских разговорах, то на каких-то диспутах, то на страницах специальной печати?

Изобретатели и первые практики дагерротипии называли свои работы светописью и не столько противопоставляли их произведениям художников, сколько старались доказать, что воспроизведение видимого мира при помощи камеры-обскуры достигает тех же самых результатов.

Один из самых ранних русских дагерротипистов-фотографов Алексей Федорович Греков назвал изданную им в 1841 году брошюру «Живописец без кисти и без красок, снимающий всякие изображения, портреты, ландшафты и проч. в настоящем их цвете и со всеми оттенками в несколько минут». Что касается «настоящего их цвета», то это была не полная правда. До появления цветной фотографии должно было пройти еще целое столетие. Греков же научился только вирировать изображения, делая их фиолетовыми, коричневыми, золотистыми.

Но важно, что занятие свое он называл «живописью без кисти и без красок».

Дагерротип стоил дорого. Снимать было трудно. Выдержки длились по нескольку минут, и голову человека, усевшегося перед аппаратом, закрепляли особыми подушечками. Изображение получалось зеркальным по отношению к объекту съемки, так как негатива не существовало, и, таким образом, правая рука становилась левой, а пробор прически с левой стороны переходил на правую.

И все-таки количество желающих получить свой портрет, сделанный «без кисти и красок», то есть объективно-точный, все росло и росло. Заказчики привозили в ателье фотографа из дома свои кресла и столы, свои скатерти и вазочки, чтобы создать подлинную домашнюю обстановку, и снимались, снимались без конца.

Фотографические «ателье», «студии», «салоны», «кабинеты» открывались и множились в Париже, Риме, Лондоне, Москве, Петербурге.

Многие, в том числе и художники, удивлялись фотоизображениям. Многие, в том числе и художники, возмущались. Но как бы ни ругали фотографию за то, что она

«бездушна», за то, что она «голая техника», отвязаться от пришелицы было уже невозможно.

«Что касается до снимка портретов посредством дагерротипа, то нам это кажется бесполезным. Далеко от нас мысль унижать прекрасное открытие; но его рисунки ясно доказали, что талант пишет картины лучше, чем солнечный луч» — так утверждала в 1840 году петербургская «Художественная газета».

«Мир искусства далек и недостижим для нее (фотографии), и до него она не должна простирать своих притязаний». Это писал В. В. Стасов.

Но развитие фотографии не зависело от того, признают ли ее знаменитые критики-искусствоведы или не признают. Новое, все равно, большое ли оно или маленькое, рожденное логикой развития общества, логикой научных и технических открытий, то есть логикой жизненных закономерностей, может не обращать никакого внимания на то, кто «за» и кто «против».

Да по правде сказать, оно никогда и не обращает на это внимания.

Помните, как гончаровская бабушка из «Обрыва» не хотела пользоваться только что изобретенным сахаром и клала в чай только мед?

Разве с сахаром от этого что-нибудь случилось? Разве задержала бабушка сахарную агрессию хоть на один час? Нет, бабушка умерла, как это и полагается делать бабушкам, а все внуки и правнуки кладут в чай сахар. И в кофе тоже.

Электрическое освещение входило в быт на моей памяти. Мама моя говорила: «У нас в квартире никогда не будет электричества. У него мертвый, неуютный свет». Вероятно, всего на год позже, чем у наших знакомых, зажглись электрические лампочки в наших комнатах. Развитие электрического освещения даже и не заметило, что ему сопротивлялась моя мама. А вот керосиновые и спиртовые лампы заметили появление электричества. Они погасли.

«У нас в доме никогда не будет телевизора,— говорят сейчас некоторые мои знакомые.— Это же гадость! Суррогат зрелища. И уж, во всяком случае, не искусство».

Трудно сказать, чего больше в таких утверждениях: консерватизма или оригинальничанья, но развитие телевидения не зависит ни от презрения, ни от признания.

Оно рождено жизненной закономерностью.

Вот так же жизненная закономерность родила и фотографию. Ее с унижением, жертвенностью и отвагой защищали. Ее с пеной у рта ругали. Она даже сама употреблялась как ругательство. Как символ чего-то самого презренного в искусстве.

Художников-живописцев, которые стремились как можно точнее изобразить натуру во всех ее подробностях, обвиняли в «дагерротипизме», как в наше время обвиняют в «фотографизме».

Все это портило нервы, а иногда даже жизни первых энтузиастов-фотографов, но, по существу, никак не повлияло на развитие «светописного» искусства. Оно тоже не зависело ни от презрения, ни от признания, и поле деятельности фотографии само ложилось ей под ноги, расширяясь с каждой неделей, каждым годом, каждым десятилетием.

Не надо думать, что взаимоотношения живописи и фотографии состоят только в споре или противоборстве.

Наоборот, эти два метода пластического искусства находятся в постоянном взаимопроникновении, и анализ этого взаимопроникновения требует специального большого искусствоведческого исследования.

Уверен, что читаться такое исследование будет как увлекательный роман, в котором объединятся десятки самых разнообразных тем, сюжетов и человеческих судеб.

С полной очевидностью обнаружится, как часто рутина, защищаясь, пряталась за крепостные стены традиций и как не менее часто герой, сражавшийся за правду современности, погибал, соблазненный публичной девкой, имя которой — мода.

Взаимопроникновение живописи и фотографии возникло чуть ли не с первого дня рождения дагерротипа, но вполне естественно, что признаки этой диффузии вовсе не сразу были отмечены и большинству из них не было придано значения.

То, что такие художники, как Крамской и Куинджи, в молодости были ретушерами, на первый взгляд не говорит ни о чем большем, кроме возникновения новой профессии, новой области применения чисто рисовальных способностей, рожденной возникновением фотографии.

Но вот тот факт, что очень многие портреты уже не в молодости, а будучи вполне взрослым Крамской писал с фотографий, а не с живых людей, говорит о многом. И Репин

писал некоторые портреты по фотографиям, сделанным фотографом Нордман.

Наш современник Исаак Бродский написал портрет Фрунзе, фактически сделав увеличенную копию фотографии. Так сказать, раскрасив ее, и, как верно подметил С. Морозов в своей книге «Советская художественная фотография», на этом портрете сохранилась даже тень от чьей-то фигуры первого плана, не вошедшей в кадр снимка.

В портрете Буденного, написанном тоже по фотографии, Бродский заменил фон, но на автомобиле изобразил даже пятна и царапины такими, какими они вышли на снимке, а по фотографии, сделанной Шайхетом, написал картину «Максим Горький у рабкоров».

Удивительно интересно видеть, как художники в поисках абсолютной правды сходства используют фотографии, причем не только портретные, но и пейзажные и архитектурные, а фотографы в поисках «художественности» используют в своих работах приемы рисунка или живописи. Этот обмен, принесший и приносящий и тем и другим больше вреда, чем пользы, обнаружился очень рано.

Целая армия художников-портретистов взялась брать заказы на портреты по фотографиям. Объявление о производстве таких портретов вы и сейчас можете встретить в газетах или журналах очень многих стран. (Пришлите столько-то долларов, франков, фунтов или марок и вашу фотокарточку, и через неделю вы получите ваш портрет в красках, выполненный на холсте или на фарфоре.)

А в витринах многих фотографов во всех странах выставлены «художественные» портреты, до противности нежно раскрашенные акварелью.

Художники, пишущие портреты по фотографии, стремятся спрятаться от ощущения «фотографизма» за размашистым мазком, неожиданной яркостью галстука или закатного неба, а фотограф, мечтающий о том, чтобы и его признали «художником», а его работу «художественной», вытравляет на негативе платье декольтированной невесты или пиджак жениха и заменяет их небрежно-размашистым рисунком того же платья или того же пиджака, якобы сделанным гениальной рукой художника.

Как это ни удивительно, но с первых же шагов фотография оказалась не только помощником и подмастерьем художника, не только заготовителем снимков, заменявших эскизы и наброски с натуры, но и прямым учителем.

Шишкин собирал фотопейзажи, рисовал с них и советовал молодым художникам-пейзажистам писать с фотографий: «В одну зиму разумной работы с фотографии можно научиться писать и воздух, то есть облака, и деревья на задних планах, и даль, и воду, ну, словом, все, что вам нужно, тут можно незаметно изучить перспективу (воздушную и линейную) и законы солнечного освещения и пр. ...»

Но еще интереснее то, что фотография научила художников многому, чему глаз человека не мог научить, потому что он этого и не видел.

Движение ног идущей лошади человеческий глаз понимал полностью, и на картинах старых художников этот лошадиный шаг разобран довольно точно и достаточно разнообразно, но вот движение ног скачущей лошади глаз мог уловить только в определенные моменты этого движения, а вовсе не на всем его протяжении.

На картинах художников средневековья или Возрождения вы можете обнаружить всего три-четыре основные позиции ног скачущих лошадей. Такое расположение копыт, коленок, бабок, мускульных вздутий и натянутых сухожилий, какое мы сейчас видим на полотнах или в книжных иллюстрациях современных художников-баталистов, могло возникнуть только после встречи художников с фотографиями лошадей, идущих галопом, карьером или берущих препятствия.

Да и изображение идущих ног человека во многом оказалось другим. Человеческий шаг— это сумма падений с одной ноги на другую, разделенных моментами неустойчивого равновесия. Это открыл художникам фотообъектив, и никогда раньше ни один художник не изображал идущего человека так, как очень часто он изображается сейчас.

Благодаря бесчисленному количеству фотографий мы привыкли к этим застывшим позам остановленного движения, но я очень хорошо помню время, когда и на фотографиях и в рисунках художников позы эти казались странными и «неестественными».

Каждый человек знал, что у колес есть спицы, каждый человек не видел спиц, когда колеса вертелись, но до появления фотографий, на которых эти спицы «смазывались», художники, как правило, четко рисовали положенное количество спиц.

Фотография научила изображать движение оптически, хотя весьма возможно, что каждый данный художник и не заметил уроков фотографии.

В фотографический кадр попадало много случайного. Тень от не вошедшей в кадр фигуры, оказавшаяся на полотне Бродского, не единственный случай.

Часто помимо воли фотографа кадр отрезал в группе людей половину чьего-то туловища, руку или голову.

Вначале это казалось фотографам просто браком, но потом выяснилось, что такие случаи, во-первых, всегда подтверждают документальность факта, а во-вторых, часто раскрывают его содержание.

Например, если фотографируется шеренга солдат и в кадр из всей шеренги вошло только пять, а следующего не видно, то никакого ощущения шеренги нет. Пять солдат так и останутся пятью солдатами. А вот если шестой разрезан пополам и часть его фигуры видна, то зрители ощущают продолжение шеренги и предполагают, что за шестым солдатом будет седьмой, восьмой и так далее.

Теперь это знает каждый фотограф и каждый художник. Теперь на картине, а не только на фотографии вы можете увидеть фигуры людей, у которых отрезаны рамой затылки, подбородки, а то и головы. До фотографии этого быть не могло.

Мне еще придется вернуться к тому, какое влияние оказала фотография на развитие и эволюцию живописи, но пока хочется сделать хотя бы предварительные выводы из того, что я уже сказал.

В январе 1941 года в журнале «Советское фото» была напечатана статья Константина Юона. В этой статье есть очень точно сформулированная фраза, тем более интересная, что принадлежит она художнику: «Преимущество фотографии заключается в том, что в руках художника она становится искусством, будучи в то же время всегда документом, констатирующим живую действительность. На этом пути методы работы фотохудожника и многогранность его тематики неисчерпаемы».

Таким образом, Юон не только утверждал за фотографией право называться искусством, но и говорил, что в определенной области у нее есть преимущество перед искусством живописи, и преимущество это такое большое, что возможности его использования «неисчерпаемы».

Документ. Сила его воздействия ни с чем не сравнима, потому что, «констатируя действительность», документ исключает какое бы то ни было сомнение в существовании того, о чем он свидетельствует.

В 1925 году я, будучи актером Музыкальной студии Художественного театра, целых восемь месяцев находился в гастролях за границей. Из них пять месяцев в Америке. И вот в Нью-Йорк пришло из Москвы письмо от моего товарища и друга, тогда еще студента графического факультета Вхутемаса Андрея Гончарова. В письмо он вложил набросок, изображающий моего маленького трехлетнего сына. Рисунок хороший, улыбающийся сын похож. Я был рад.

А на следующий день пришло письмо от моей жены, в которое была вложена любительская фотография. Очень плохая. Рыжая. На ней был сын. Он сидел под рождественской елкой. Это была драгоценность. Я бы тогда не обменял эту фотографию не только на рисунок Гончарова, но даже на портрет, написанный маслом. На фотографии сын был настоящий. Он сидел на коврике, который я хорошо знал. Рядом лежала плюшевая обезьянка. Та самая, которую я ему прислал из Германии. Сын плакал. Это был не изображенный плач, как изображенной была улыбка на гончаровском рисунке. Это был настоящий плач. Тот самый. В ту самую минуту.

Замечательная «констатация живой действительности», как сказал бы Юон. Никаких сомнений в правде факта.

И это так для всех. Я не исключение. Даже плохие домашние фотокарточки — драгоценность каждой семьи. Вот бабушка, когда она была невестой. Вот улыбающийся брат в солдатской форме. Его убили на войне. Вот любимая собака брата. Вот тетя Катя в четырехмесячном возрасте. Все это свидетельства живой действительности.

Как хорошо, что Стасов, несмотря на свое критическое отношение к фотографии, все-таки заставил Глинку перед самой его поездкой за границу сняться у фотографа! Это единственная фотография Глинки и, как утверждает его сестра, самый похожий портрет ее брата.

Как жаль, что нет ни одного портрета Пушкина, и как хорошо, что самые первые русские фотографы еще застали в живых Гоголя, Тютчева, Некрасова, Тургенева!

Документация. Объективное свидетельство. На протяжении тысячелетий худож-

ник украшал, рассказывал и свидетельствовал. Так было сотни веков до нашей эры, так было девятнадцать веков нашего летоисчисления, и вдруг на рубеже XX века фотограф объявил художника лжесвидетелем и право объективного свидетельства всего видимого мира взял целиком и только себе.

Смотрите, какие бывают дубы и ели!— говорил Шишкин.— Какая у них кора, какие глянцевитые листья и пушистая хвоя! Как цепко держатся корни, как осыпается между ними песок!

И люди восхищались и красотой дуба и блеском ручья, пробирающегося по лесному оврагу, и были благодарны художнику за то, что он так точно и так правдиво написал портрет леса.

Смотрите, сколько человеческих черепов сложено в кучу, как булыжники,— говорил Верещагин.— Смотрите! Эти черные птицы прилетели сюда, чтобы есть человеческое мясо! Так было. Я написал точно так, как было.

И люди содрогались, глядя на черные пустые глазницы, на выветренные челюсти и зубы.

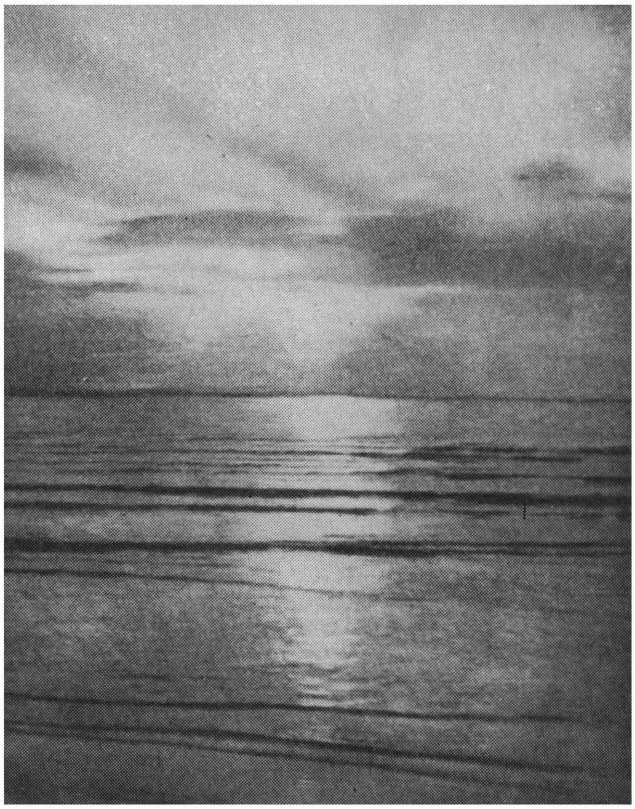
Как сумел Верещагин написать все так точно?! Неужели он видел это собственными глазами? Неужели действительно можно складывать черепа штабелями? Неужели можно привязывать пленных к жерлам пушек и потом стрелять из этих пушек прямо в спины беспомощных людей?

Я назвал произведения русских художников, наиболее точно выполнявших функцию документалистов. У них, у таких, как они, приняла фотография эстафету этой функции.

Я назвал художников, чьи картины знает каждый читатель. К сожалению, мне трудно, обратившись сейчас к фотографиям, назвать аналогичные конкретные произведения фотографов. Не потому, что их мало, а потому, что не каждый читатель вспомнит ту или иную фотографию, которую он видел на фотовыставке, в книге или в журнале.

И все-таки я буду называть именно конкретные фотографии, те, что сейчас находятся на моем письменном столе, в надежде на то, что, может быть, некоторые читатели встретились или встретятся с этими фотографиями или же у них возникнут ассоциации с аналогичными произведениями фотоискусства.

Вот передо мной репродукция одного из первых русских фотопейзажей, помещенная



К. и А. Тимирязевы. «Море — штиль»

в книге С. Морозова «Русская художественная фотография». Относится эта фотография к последнему десятилетию XIX века. Автор ее — знаменитый ученый Тимирязев. Называется фотография «Море — штиль». Есть у нее еще и другое название: «Левитановское море». Почему? Потому что оно похоже на пейзажи Левитана? Нет. Потому что Левитан много раз просил Тимирязева показать ему эту фотографию. Уж очень она Левитану нравилась. Плоские волны у плоского берега Балтийского моря. Солнце просвечивает из-за облака, и на водяной ряби солнечная дорожка. Ее пересекают редкие складки волн.

Что же нравилось Левитану? Может быть, вовсе не фотография, а само море — стеклянная рябь, прозрачное облако, то есть то самое, что нравилось бы ему без всякой фотографии, если бы он смотрел на живое море. Да, ему нравилось само море. Сияющая его тишина. Ленивое движение распластанных волн, остановленное объективом фотоаппарата. Но остановил его не ученый Тимирязев, не фотограф Тимирязев, а художник Тимирязев. Остановил потому, что увидел и за-

Фото Рудольфа Янды

хотел сохранить навсегда для себя и для других, то есть сделал то же самое, что делал художник-живописец, увидевший, удивившийся и сказавший: «Остановитесь, волны, пусть все увидят вас такими, какими вы были, когда я смотрел на вас!»

Передо мной великолепный шишкинский лес. Только это не живопись, а фотография. Напечатана она в чешском фотожурнале шестьдесят пятого года. Принадлежит Рудольфу Янде и называется «Ельниковые заросли и дождь». Резные листья папоротников задушили ветку лесной малины. Прямо из папоротников вырастает черный, шершавый силуэт ели. Навылет из кадра. А за ним, в тумане дождя, ели, ели, ели. Чем дальше, тем светлее. Будто летний дождь размывает их, как китайскую тушь. Если бы это написал художник с такой же вот точностью, было бы на что удивляться. А здесь удивляться вроде и не на что. Лес и лес. За таким лесом, за таким папоротником и дождем даже и ехать-то далеко не надо. Сел на электричку, выехал за Москву — и получай.

А я удивляюсь и радуюсь. Почему? Да потому, что возникает та самая радость открытия в знаемом, о которой я уже говорил. Вновь встретившись с настоящим лесом, я обнаружу в нем то, чего раньше не замечал, то, что раскрыл для меня художник с фотоаппаратом.

Но, пожалуй, я был бы не менее удивлен, если бы увидел этот лес, написанный сейчас современным художником с такой же шишкинской портретной точностью. Зачем создавать подделку под документ да еще тратить на это такое количество труда, времени и таланта?

Рисунок И. Шишкина

За несколько страниц до «Ельниковых зарослей» напечатана фотография Славы Штохла. Густой лиственный кустарник. Глубокая тень, и прямо из нее солнце выхватило живую голову ревущего оленя. Это не фантазия художника, выдумавшая семью медведей на поваленном дереве и изобразившая их, будто так оно и было. Нет, это остановленное мгновение, настоящее, подлинное, несомненное. И мы удивляемся и радуемся тому, как «в руках художника фотография становится искусством, сохраняя всю силу документа».

Передо мной большая фотография. Поле. До самого горизонта. Справа вырыт ров. Над ним на корточках двое детей. За ними солдат. Слева силуэт женщины. Она неуклюже бежит, прижав к себе ребенка. Ребенок обхватил женщину руками. Ноги его бессильно висят. Сзади женщины, шагах в трех от нее, солдат. Приложил винтовку к щеке. Ствол нацелен в затылок женщины. Снимок сделан, вероятно, за секунду до выстрела, а может, почти одновременно.

Еще фотография. Длинная, высокая стена. Спиной к нам и лицом к стене, вытянув вдоль стены поднятые руки, плотно друг к другу стоят женщины и дети. Ждут выстрела.

Опять стена. Вдоль нее женщины. Они раздеты. Совсем. Среди них такие же догола раздетые дети. Те, что повзрослее, стоят. Маленькие на руках у матерей. Ждут смерти.

На фотографии рядом, снятой сверху, те же женщины и те же дети. Убитые. Лежат. И вытянувшись и скрючившись. Уже не шеренгой, а разбросанные на черной земле, головами в одну сторону. Может быть, перед залпом им приказали бежать?

Я мог бы описать и перечислить все фотографии этого альбома. Они одинаково страшные. Издан альбом в Чехословакии, называется «...И дети шли на смерть». В нем чешские, польские, еврейские, русские, бельгийские, югославские дети. Плачущие, кричащие, немые от ужаса. Живые скелеты, обтянутые кожей. Мертвые, распластанные тела обращены к небу. А лиц нет. Они залиты кровью. Стреляли прямо в детские глаза. Аккуратно сложенную пирамиду черепов Верещагин назвал «Апофеоз войны». Может быть, этот альбом тоже надо назвать «Апофеоз войны» или «Апофеоз фашизма», только не назовешь, потому что кощунственно звучало бы такое эффектное название. Вероятно, нет одного слова, которое вместило бы в себя весь ужас детей, всю бесчеловечность расизма, всю циничность людей, вооруженных револьверами, пулеметами, напалмом и, как это ни страшно произнести, фотоаппаратами, потому что многие снимки сделаны теми же, кто убивал. Один и тот же человек сперва смотрел в лицо ребенка сквозь видоискатель «лейки» или «контакса», а потом в это же детское лицо стрелял.

Он выбирал момент съемки, он выбирал эффектный кадр. Проявив пленку, говорил: «Очень хорошо получилось». Он был художником с фотоаппаратом, как поэтом был человек, сочинивший слова фашистского гимна, и композитором — написавший к ним музыку. Все они служили фашизму: кто со страха, кто из подхалимства, а кто от фанатизма или изуверства. И, конечно, не думал фашист-фотограф, что создает он не документ своей победоносности, а свидетельство предельной низости человеческой души и памятник своей жертве.

В этом новом своем качестве фотодокументы негодяя оказались огромной эмоциональной силой. Остановленные мгновения человеческой трагедии раскрыли ее во всей широте политической и социальной значимости.

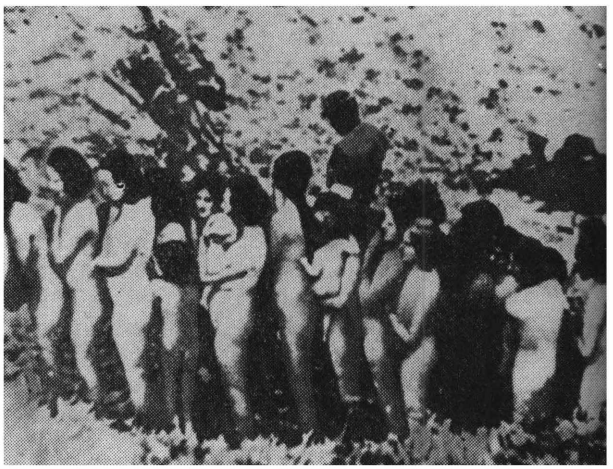
Прогрессивные художники России организовали общество, объединившее их единым понятием «передвижники». Они хотели, чтобы созданные ими картины не просто висели в частных домах или картинных галереях Петербурга, Москвы, Киева, Харькова, а ездили бы из города в город. Чтобы видели их не десятки, а сотни тысяч людей огромной страны. И хотели эти художники, чтобы все знали, как живет русский народ. Как тяжело люди добывают уголь в шахтах, как невыносимо трудно тянут баржи, как отвратительны своим ханжеством богомольные богатые барыни и жирные попы, как умирают в степи переселенцы, как несправедливо, что есть дети, которые не могут учиться, как оскорбителен жандармский обыск, как бесправна солдатская жизнь.

Социальное, революционное значение картин передвижников огромно и в этом смысле недостаточно изучено и недооценено.

Вместе с Толстым, Чеховым, Горьким передвижники прокладывали путь революции.

Загородный дом «Пенаты», в котором жил Репин, оказался после революции на территории Финляндии. Там Репин и умер. Говорят, что он не хотел вернуться в свою петербургскую квартиру, то есть в новую

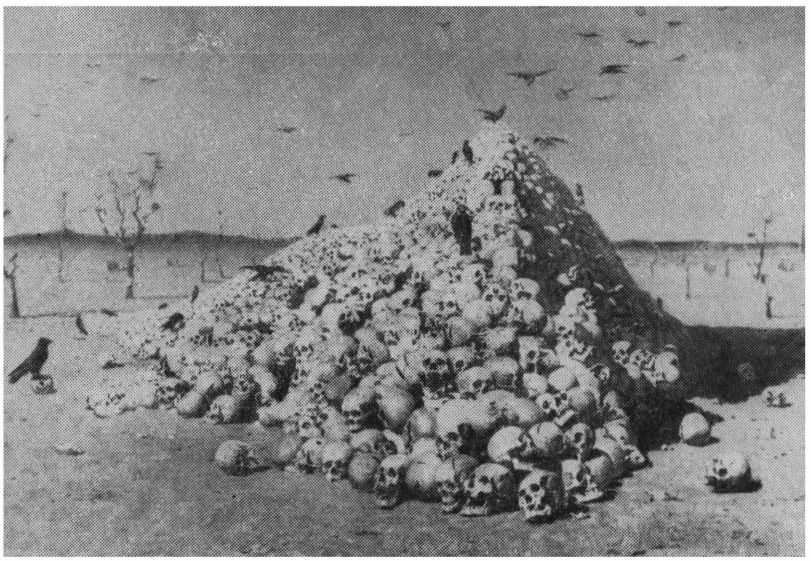
Фото из чехословацкого альбома «...И дети шли на смерть»



Советскую Россию, шутливо объясняя это тем, что «большевики будут меня называть Рёпин». По старой орфографии «репа», а значит и «Репин», писалось через «ять». Но сам Репин очень много сделал для того, чтобы «ять» выпала из его фамилии. Репинским «Бурлакам» и «Крестному ходу» можно было бы выдать Ленинские премии за ту революционную работу, которую они проделали. Не знаю, насколько — на день или на неделю, но они приблизили час революции.

Нужно в пояс поклониться касаткинским «Шахтерам», архиповским «Прачкам», перовскому «Ученику сапожника».

Нужно в пояс поклониться всем художникам-передвижникам за их заслуги перед нашим народом. Сила воздействия отобранных их талантами и гражданской совестью зеркальных отражений картин народной жизни была неизмерима. Но сейчас с той же зеркальной точностью создавать с помощью красок и кистей пусть такие же талантливые отражения действительности уже нельзя. Как бы они ни были правдивы и точны, такая живопись никогда не будет обладать той документальной бесспорностью, той неопровержимостью, той абсолютной правдой остановленного мгновения, какой обладает фотография.



Картина В. Верещагина «Апофеоз войны»

Один из самых прогрессивных и самых талантливых западноевропейских фотографов Анри Картье-Брессон издал несколько альбомов своих фотографий. Их не просто смотришь, их читаешь, как можно читать Чехова, Толстого, Горького, Хемингуэя.

Это только документы без всяких нарочитых композиционных прикрас. Но художник-фотограф увидел обыкновенное в те единственные и неповторимые моменты, которые раскрывают человеческие жизни, судьбы, души.

Я помню, как любила моя мама картину Максимова «Всё в прошлом».

Сад. Старая помещица в капоре. В кружевной пелерине. Сидит в кресле. Дремлет. Ноги вытянуты, лежат на подушке. А подушка на траве. В ногах палка с кривой ручкой. И лохматая собака. Рядом другая старуха. Наверно, бывшая дворовая крепостная. Сидит на ступеньках маленького флигеля и вяжет. В глубине господский дом. Окна заколочены досками. В нем и родилась эта барыня. А может, сюда замуж вышла. Детей вырастила. Теперь вот рядом со своим прошлым жизнь доживает.

У Брессона есть фотография «Под мелким дождичком».

Скамейка и ряд садовых стульев в городском парке. Пустые. На краю скамейки, на аккуратно постеленной газете, сидит старая женщина в клетчатом пальто. Дождь начал моросить раньше, чем она пришла сюда. Иначе не была бы постелена газета. Ходит женщина, вероятно, с трудом. Вот ее палка. Кривая ручка уперлась в скамейку, а резиновая пятка в землю. Ноги женщины, обернутые бумагой, сверху палки. Чтобы не замочить башмаки. Руки придерживают поднятый воротник. Глаза смотрят в никуда. Значит, назад. В ушедшую жизнь.

Это тоже «Всё в прошлом», но фотография не изображение возможного, не отражение действительности, а сама действительность в ее неотвратимой правде. На следующей странице мы приводим эту фотографию из альбома Брессона «Images à la Sauvette».

Вот другие. Нью-Йорк. Даун таун. Узкая мусорная улица. Вверх уходят глухие стены домов. Маленький, по сравнению с домами, человек. Сидит на кромке тротуара и смотрит на кошку. Она посреди улицы, на

Картина В. Максимова «Всё в прошлом»

Фото Анри Картье-Брессона «Под мелким дождичком»

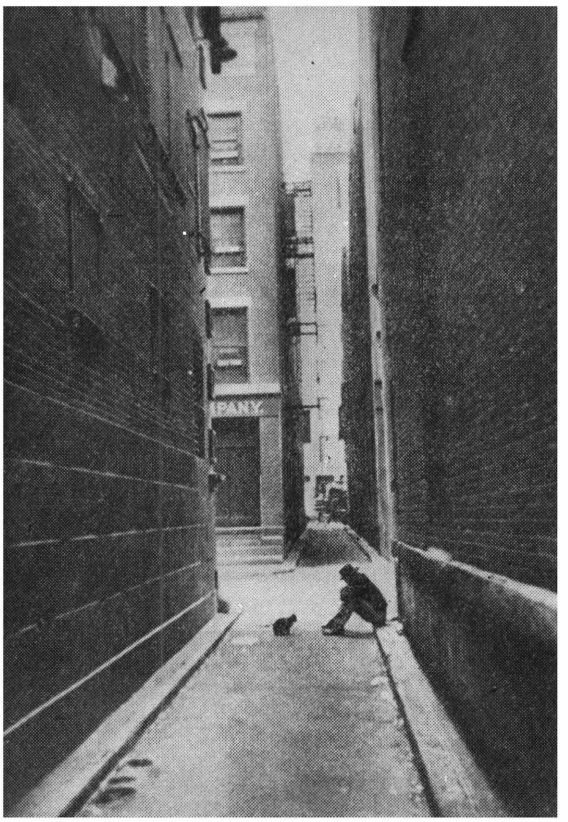


Фото из альбома Анри Картье-Брессона «Images à la Sauvette»

асфальте. Тоже сидит и тоже смотрит на человека. Больше никого нет. Пусто.

Художник, если бы и увидел и запомнил такое, не смог бы написать. Слишком нарочито. Сентиментально. Неправда. А на фотографии потому и удивительно, что правда. Настоящая правда. Бесконечное одиночество двух живых существ, зажатых коридором пустой улицы.

На лавочке Она и Он. Почти девочка и почти мальчик. Он положил ей руки на плечи. Она не боится, не стесняется. Улыбаясь, глядит перед собой. В волосах у нее смешно накручены бигуди. Руки мальчика спокойны. Он тоже улыбается, но глядит на нее. Из-под рубашки навыпуск торчит кольцо с ключом и перочинным ножиком. Ничего нет особенного и необыкновенного в этой фотографии. И пейзаж сзади лавочки будничный. Скучная портовая площадь. А на фотографию можно смотреть подолгу и по многу раз, такая в ней отразилась чистая любовь, какую я, по правде сказать, не видел ни в одном произведении живописи. Только в литературе встречал. У Чехова, у Шолом Алейхема.

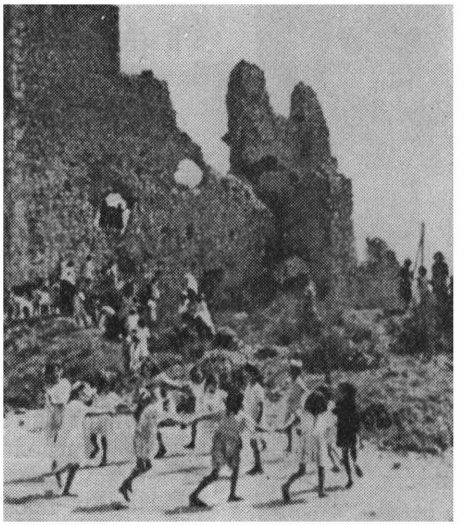
В 1947 году на одной из парижских улиц раскупорили бутылку шампанского три друга, три фоторепортера — Анри Картье-Брессон, Робер Капа и Девид Сеймур. Их дружба была давней. Еще со времен гражданской войны в Испании. Они были там вместе с Хемингуэем, Эренбургом, Михаилом Кольцовым, вместе со многими прогрессивными людьми разных стран.

Парижская встреча трех фотографов закончилась тем, что они решили организовать творческое объединение, целью которого было бы создание фоторепортажа не только эмоционального по своему воздействию, но и несущего определенные гуманистические идеи. А девизом своим избрали «Долой войну!».

Если вы посмотрите на фотографии всех трех участников парижской встречи, то сразу

Фото из альбома Анри Картье-Брессона «Images à la Sauvette»

Франция



Германия

Италия

Израиль

СССР

Испания

Румыни

США

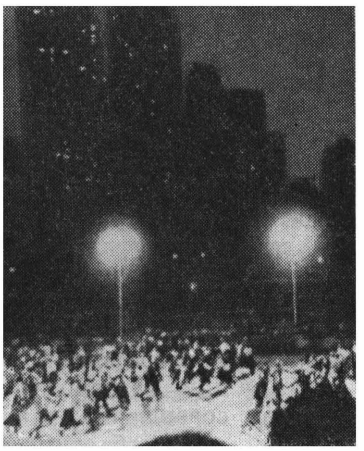
...Возьмемся за руки и узнаем лучше друг друга...

Израиль

Китай

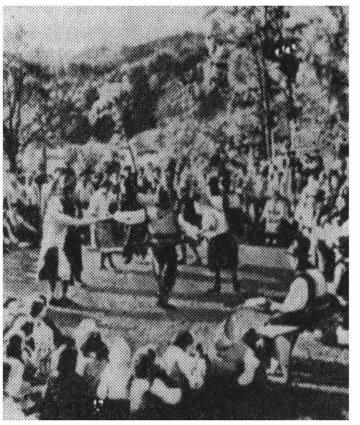
Франция

США



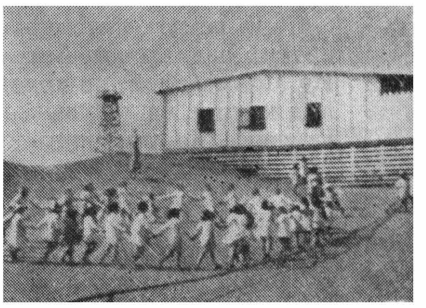
США

Швейцария



СССР

Япония



Перу

же обнаружите и единство их метода и единство их цели. Это предельно выраженные документы, но сквозь каждый такой документ вы ясно ощущаете и страсть, и боль, и гнев, и сочувствие документатора.

Из этого объединения трех возник знаменитый фотоконцерн «Магнум». В нем сейчас работают крупнейшие фотографы Европы и Америки. Давно выветрились гуманистические идеи создателей концерна, да и официальная резиденция «Магнума» перебралась из Парижа в Нью-Йорк, поближе к основному заказчику — «Лайфу».

От трех друзей, собравшихся в 1947 году за бутылкой шампанского, в живых остался только Брессон. Его можно встретить в самом неожиданном уголке земного шара все с той же неизменной «лейкой». Кроме альбома, о котором я уже рассказывал, Брессон выпустил еще несколько фотоальбомов. В том числе «Европейцы», «От одного Китая до другого», «Москва и москвичи».

Если вы внимательно рассмотрите все альбомы Брессона, то увидите, что и по своим гуманистическим позициям и по своему творческому методу Брессон — «передвижник», только вместо кистей и красок в его руках фотоаппарат.

Как жалко, что я не могу сейчас положить на ваш стол альбомы Брессона, чтобы вы могли перелистать их! Правда, ни за час, ни за два не перелистаешь. Пришлось бы оставить дня на два, на три. Просто поразительна емкость содержания каждой фотографии.

И было бы совсем хорошо, если бы, кроме того, на стол читателя лег альбом, на обложке которого написано: «Род человеческий».

Я думаю, москвичи вспомнят фотоэкспозицию с этим названием, которая была размещена в Сокольниках среди многих павильонов Американской выставки.

Конечно, фотографии Брессона, Капа и Сеймура, как и картины передвижников, созданы не только талантами их авторов, но и социальным заказом времени, но все-таки родословную свою «Род человеческий» ведет непосредственно от Брессона и его соратников. От их гуманизма. Их гражданственности.

Я не помню ничего из того, что видел в других павильонах Американской выставки. Ни автомобилей, ни холодильников, ни счетных машин, ни игрушек. Я плохо помню привезенные на выставку произведения современной живописи и скульптуры, но «Род человеческий» забыть невозможно. Потому что это не фотовыставка, не сумма фотографий, а единое принципиально новое, современное произведение пластического искусства, в котором каждая фотография только элемент, только звено непрерывной цепи, подчиненной единой мысли, единой философской концепции, единой конструктивной последовательности. Такого широкого тематического и сюжетного охвата я не встречал ни в одном литературном произведении, и мне кажется, что «Род человеческий» — это одно из самых крупных произведений искусства нашего времени. Создал его благородный, прогрессивный и добрый человек Эдвард Стейхен, ведающий разделом фотографии Нью-йоркского музея современного искусства.

Со всех концов земли к Стейхену пришло больше двух миллионов фотографий от отдельных лиц, частных собраний и коллекций. Из этих двух миллионов Стейхен сперва отобрал четыре тысячи, а из четырех тысяч в окончательную экспозицию поместил пятьсот три. Их авторы — двести семьдесят три фотографа: любители и профессионалы, знаменитости и никому ранее не известные. Из шестидесяти восьми стран.

Фотографии экспонированы вовсе не по этнографическим их признакам. Одну и ту же страну и даже одного и того же автора вы можете встретить на совершенно разных стендах экспозиции и разных страницах монографии. И наоборот, на одном стенде или развороте книги встречаются авторы совершенно разных стран.

Их объединяет тема.

Вот передо мной один из таких разворотов (см. стр. 94—95). На нем восемнадцать детских хороводов. Черноголовые мальчишки Перу. Румынские девочки в крестьянских платочках. Целое кольцо московских ребят. А в кольце—хоровод. Широкий круг швейцарских детей на крутом холме. Снова советские ребята, только уже не москвичи, а горьковчане. Японские девочки в длинных кимоно. Американские дети на улице Сант-Луи. Немецкие ребята, израильские, испанские; девочки Италии кружатся около разрушенного войной дома. А рядом снова американцы. Совсем маленькие. Прыгают по кругу на дорожке большого братского кладбища. Их соседи французы. Пятеро ребят и мама, а может, старшая сестра. На солнечной поляне в высо-

кой траве. Схватились за руки и тянут в разные стороны.

Тема этой фотоглавы? Я думаю, что сформулировать ее нужно так: если дети могут быть счастливы, значит, они должны быть счастливы. Все дети. На всей земле.

Звенят детской радостью восемнадцать хороводов и вызывают у зрителей одновременно и радость и грусть.

Если дети должны быть счастливы и если они могут быть счастливы, почему же тогда так редко детское счастье? Почему так много детского горя?

Вот они, трагедии детей разных стран, собранные на других стендах. Дети за колючей проволокой. Дети нищие. Голый голодный ребенок с распухшим животом. Ему года два или три. Выгребает маленькой рукой какую-то еду из миски.

На этом «голодном» стенде написано: «...Ничто так не реально для нас, как голод». Этот жестокий афоризм принадлежит японцу Какудо Окакура.

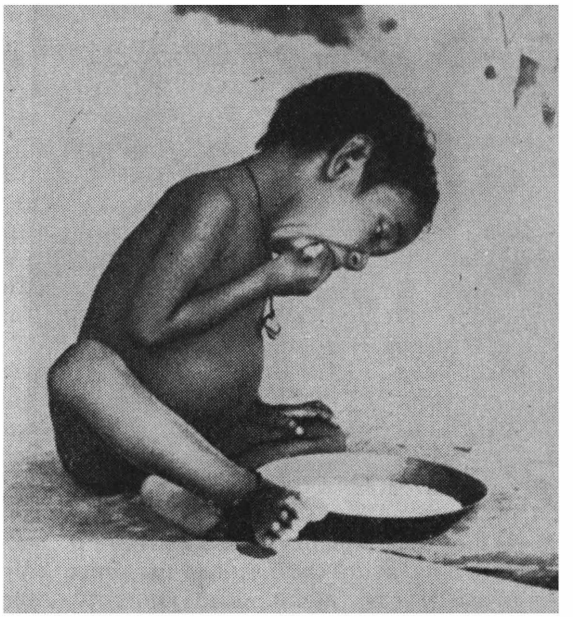
На другом стенде фраза из дневника четырнадцатилетней еврейской девочки. «Я убеждена, что у людей добрые сердца». Это написала Анна Франк, убитая фашистами только за то, что хотела жить, и ставшая для всех людей символом веры в человека.

На самом стенде нет фотографии Франк. Там те, в кого она верила. Такие же, как она, подростки. Из Южной Африки, Англии, Югославии, Америки. Четверо веселых московских мальчишек.

Каждую тему, каждую главу Стейхен сопровождает афоризмом. Это не прямое определение темы и не раскрытие ее. Это литературная ассоциация. Иногда афористические фразы принадлежат поэтам, философам, людям науки или искусства: Еврипиду, Скрябину, Вильяму Блейку, Шекспиру, Вергилию, Софоклу, Овидию, Платону, Гомеру, Жорж Санд, Лао Цзе, Альберту Эйнштейну, Бертрану Расселу. Иногда это цитаты из Библии и очень часто народные пословицы и поговорки.

На стенде, где югославская женщина держит в руках три больших каравая, а две итальянки из Сицилии готовят лепешки, написана русская пословица. В обратном переводе с английского она звучит так: «Ешь хлеб и соль и говори правду».

Начинается экспозиция «Рода человеческого» с того, что предшествует рождению человека. С поцелуя мужчины и женщины.



Из фотоэкспозиции «Род человеческий»

Их много, поцелуев. В парках, на улице, на траве, на ночном перроне вокзала.

А потом свадьбы. Свадебные обряды. В Японии, Чехословакии, Индии, Швеции, Мексике. Богатые, бедные, городские, деревенские.

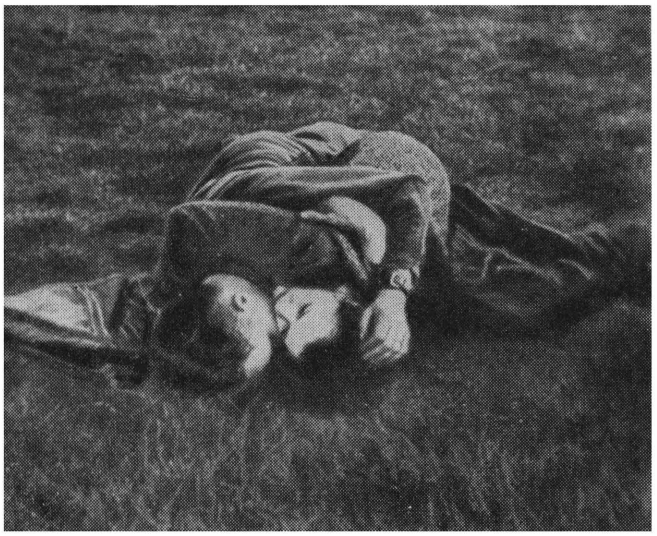
Беременные женщины с большими животами. Счастливые, грустные, страдающие. Женщина Арктики в одежде из оленьей шкуры. Голые женщины Африки. Почти девочка, под одеялом. В ногах котенок.

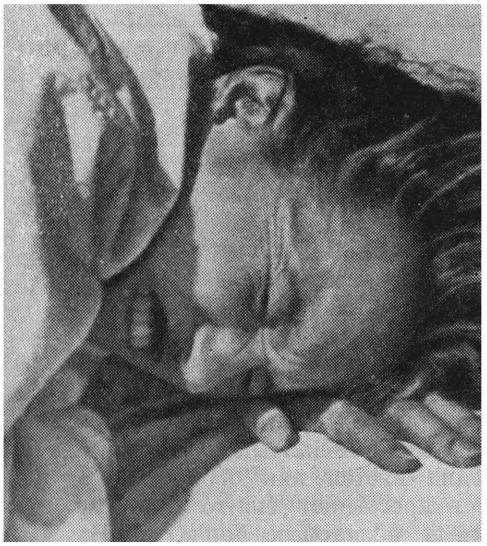
Сведенные от боли лица рожениц.

Обернутые простынями раздвинутые ноги. Прямо из-под простыней поднятый за ногу ребенок. Пуповина вьется как огромный штопор и уходит в простыню. Чьи-то большие руки в темных резиновых перчатках протянулись к ребенку, чтобы взять его у врача. «The universe resounds with the joyful cry i am» (Scriabin). «Вся вселенная в этом радостном крике — я существую!» (Скрябин).

Вот и двинулась жизнь сына рода человеческого!

Их много, таких же сыновей и дочерей человеческих. Все они кость от кости и плоть от плоти материнской. Хотите знать, с чем встретятся в жизни те, что сейчас так сладко сосут материнские груди? Идите от стенда к стенду. Листайте страницу за стра-





Из фотоэкспозиции «Род человеческий»

ницей. Только не торопитесь. Внимательно смотрите каждую фотографию. Не пропустите ни слезу, ни улыбку, и тогда горе и радость станут вашими гидами и говорить они с вами начнут языком простым и понятным. Безжалостным языком фотографии. Спорить вам с ними не придется. С правдой не поспоришь. Если на фотографии счастье, так уж полное, безотказное. В любви, в материнстве, в еде, в песне. Юбки разворачиваются колоколами, рты смеются во все зубы. Если горе, то как свинец, как камень. Со стиснутыми челюстями, со слезами, с ужасом в глазах. И труд. Невыносимый труд. Тянут в старом Китае бурлаки барку. Целая шеренга. Совсем в дугу. Руки повисли до самой земли.

Тюрьмы. Суды. Концлагеря. Целая толпа идет на расстрел в Варшавском гетто. Мужчины, женщины, дети.

Счастливые родители. Возятся, играют с детьми.

Несчастные родители над гробом японской девочки.

Школы. Университеты. Лаборатории. Оперы, джазы, кладбища.

Снова дети. И подпись: «Под их ногами рождается мир».

И все правда. Вы знаете только страну, в которой сделан снимок, и фамилию фотографа. Вы не знаете города, улицы, номера дома. Вы не знаете имен людей, которых видите на фотографии. Но вы знаете, что это существующий город и существующая улица, и что у каждого человека есть его личное, а вовсе не собирательное имя, и что то, что вы видите, было. В какую-то единственную секунду было. И это ощущение возникает и нарастает в вас тем больше и тем сильнее, чем больше вы вглядываетесь в фотографию.

Есть у М. Клодта картина «Последняя весна». Она висит в Третьяковской галерее. Туберкулезная девушка (тогда говорили «чахоточная») сидит в кресле, откинувшись на подушки, и смотрит в весенний солнечный свет, идущий из окна. Тут же пожилая женщина. Наверно, мать. Старается скрыть слезы. За ширмой старухи о чем-то шепчутся. Вероятно, о том, сколько дней или недель осталось жить девушке.

Я с детства помню эту картину. Когда я смотрел на нее, то всегда думал о моей двоюродной сестре Леле. Такой же молодой, как девушка на картине. У нее тоже была чахотка, и ее старались лечить. Возили в Давос, в Швейцарию. Там Леля и умерла. Весной. Пережить весну чахоточным было трудно. Я думал о Леле, но никогда мне и в голову не приходило давать какое-нибудь имя девушке на картине Клодта. Я знал, что ни у нее, ни у ее матери, ни у шепчущихся старух не было имен. Фактически никто из них не существовал. Их придумал Клодт. Очень хорошо придумал. Очень похоже на тех, какие существовали в жизни.

А сейчас я гляжу на фотографию совсем неизвестной мне американской женщины. Она сидит на большой деревянной скамье, может быть, вокзальной. Локти на коленях, а голова упала на руки. Лица не видно. Это горе. Может быть, полная нищета. Во всяком случае, абсолютное одиночество. Я не знаю и никогда не узнаю, кто она. Я не знаю, жива ли она сейчас. Но я знаю, точно знаю, что она была жива, что у нее было имя. Что она не выдумана. Как не выдумана черная скамейка и большая облезлая стена. И не выдумана та секунда, которую остановил аппарат. Я хочу ей счастья, этой женщине. Я очень хочу ей счастья. Потому что мне тяжело и больно смотреть на ее горе. Она же ведь настоящая, живая.

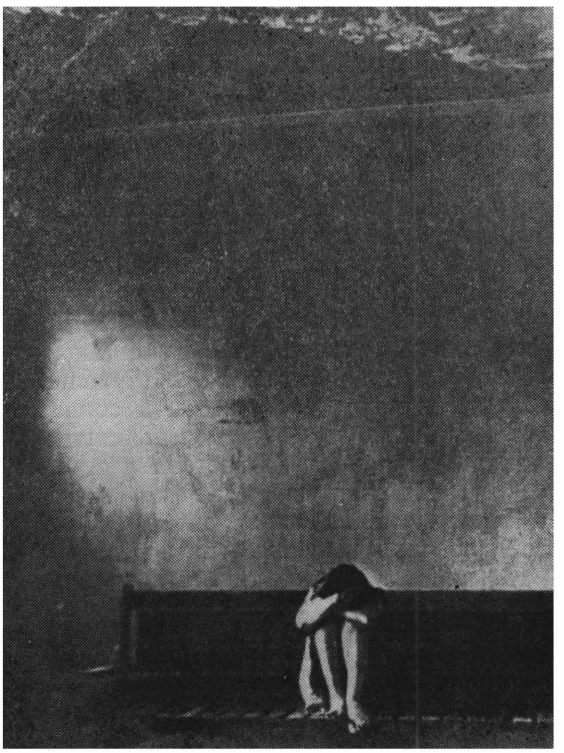
Когда Юон писал о фотографии, еще не было «Рода человеческого». Теперь нет Юона. Он умер. Жаль, что не видел он собственными глазами, как подтверждалась его пророческая фраза: «На этом пути методы работы фотохудожника и многогранность его тематики неисчерпаемы».

Что же, собственно, значит «неисчерпаемы»? В устах художника-живописца это значит не только признание за фотографией права называться искусством, но и признание того, что в области документации она стоит впереди искусства живописи.

Утверждать такое право за фотографией не смогли бы ни Репин, ни Шишкин. Юону сделать это было легче. В своих собственных работах он был уже довольно далек не только от Репина и Шишкина, но и от своего учителя Серова.

Том, посвященный живописи XIX века, в издании Скира начинает Гойя, а завершают Сёра, Сезанн, Ван-Гог и Гоген.

Том, посвященный современной живописи, открывают те же Сёра, Сезанн, Ван-Гог и Гоген. В этом нет противоречия. Эволюции в искусстве совершаются не по отрывному календарю, и XIX век западной живописи закончился в XX веке, а XX начался в XIX.



Из фотоэкспозиции «Род человеческий»

М. Панов. Групповой портрет художников-передвижников (80-е годы)

Вот почему рассмотрение современной живописи Скира начинает с восьмидесятых годов XIX века.

И вот тут-то и обнаруживается удивительное совпадение дат. Ведь восьмидесятые годы — это как раз те самые годы, когда искусство фотографии предъявило искусству живописи ордер на преимущественное право документации всего видимого. Этот акт можно считать юридически оформленным. Именно в эти самые восьмидесятые годы фотограф Панов снял групповой портрет передвижников. Перед вами последние русские художники — документалисты XIX века. Рыцари живописного документа, горячо верившие в его общественную значимость. В его художественную правду.

По всем традиционным законам живописного группового портрета все двадцать художников приняли «естественные» позы непринужденной беседы, так, чтобы лицо каждого было хорошо видно. Сзади писаный задник, изображающий арки и складки портьеры. Все, как и должно было бы быть на групповом портрете, написанном любым из тех, кого мы видим на фотографии. И, по существу, вместе со щелчком затвора произошла передача эстафеты документации из рук художника в руки художника-фотографа.

Вряд ли кто-нибудь из снимавшихся задумался тогда о том, что, собственно говоря, случилось, и вряд ли заметил фотограф, что вместе с палочкой эстафеты он получил удостоверение, подтверждающее этот исторический акт.

Удостоверение в виде арок и складок портьеры, взятых напрокат у официальных художников-портретистов и затем надолго прописавшихся в ателье фотографов в качестве «художественного» оформления торжественных портретов молодоженов, выпускников учебных заведений и юбиляров.

Что же сделали те художники, которые либо поняли, что эстафетная палочка художественной документации у них отнята, либо сами с радостью отдали ее в верные руки фотографов?

Об этом я постараюсь рассказать в следующей главе, которую, вероятно, придется назвать «И вместе трудно и врозь нельзя».

(Продолжение следует)

БИБЛИОГРАФИЯ

Б. СТОЛБОВ

Фильм — творческий процесс

Имя Джона Говарда Лоусона хорошо известно советскому читателю. Мы знаем его как маститого драматурга, автора сценариев к доброму десятку нашумевших голливудских постановок. Мы знаем его как мужественного борца с реакцией, создателя и в течение многих лет бессменного руководителя гильдии сценаристов, одного из членов «голливудской десятки», оказавшейся на переднем крае борьбы с маккартизмом, как автора знаменитой книги «Кинофильмы в борьбе идей». Наконец, мы знаем его как одного из самых проницательных теоретиков драматургии театра и кино. И вот перед нами новый труд Лоусона, со страниц которого личность его творца встает в совокупности качеств художника, гражданина и мыслителя.

Выпущенный издательством «Искусство», этот объемистый, хорошо изданный том носит длинное и сухое название: «Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма»*. Не пугайтесь этого титула. Перелистнув всего несколько страниц, вы увидите, что это лишь в конечном итоге теоретическое исследование по проблемам структуры фильма. По пути к этой своей сверхзадаче автор не раз и не два сменит манеру повествования. Бесстрастные, под стать летописцу перечисления кинематографических достижений того или иного весьма отдаленного года будут перебиваться желчными, саркастическими филиппиками в откровенном духе политического памфлета. Обстоятельные, в тоне врачебного диагноза перечисления таких-то и таких-то стилистических черт модного течения энных лет потеснятся, чтобы дать место собственным воспоминаниям автора, иногда лирическим, иногда ироничным, иногда горьким и трезвым воспоминаниям об обстановке Голливуда в первые дни звукового кино или в период борьбы за гильдию.

Такая широта интонаций не должна нас удивлять.

С давних пор, еще со времени первых своих шагов в качестве исследователя драматического процесса, Лоусон сразу же взял под обстрел точку зрения, согласно которой своеобразие драмы или кино можно понять, отрешившись от их исторического, общественного, социального и даже производственного бытия в качестве массового искусства. Книга «Теория и практика создания пьесы», написанная в 1936 году, была задумана как «руководство по практической работе драматурга». Тем не менее автор ее, не жалея ни времени, ни сил, подробно рассматривал самые различные эстетические, социальные и политические проблемы. Тут не было противоречия. Спустя много лет Лоусон сам отмечал, что подлинной целью книги было «изучение взаимоотношений между драматургией и социальными силами, воздействующими на театр данной эпохи, между двумя часами иллюзии в затемненном зрительном зале и жизнью, бушующей за стенами театра» (Дж. Г. Лоусон. Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., «Искусство», 1960, стр. 11). Перейдя впоследствии к вопросам драматургии кино, Лоусон нашел в этой области еще больше возможностей для изучения тех же закономерностей. «Когда мы говорим о теории и практике создания киносценария,— писал он,— мы говорим о творческой деятельности деловых организаций. Мы не можем изучить духовный облик писателя, не изучив также «духовный облик» кинокорпораций и те силы, которые влияют на их «мышление»: погоню за прибылью, стоимость производства, наличие патентов и изобретений, требования публики, пропагандистские цели хозяев компаний. Кино — это одновременно и искусство и промышленность... Историю кино необходимо рассматривать, как тройной процесс, сплетение экономического, художественного и социального развития» (там же, стр. 401—402). Немудрено, что теперь, перейдя от анализа кинодраматургии к анализу «природы кино в связи с его социальной функцией», Лоусон увеличивает и количество аспектов, углов наблюдения, под которыми рассматривается эта функция.

* Джон Говард Лоусон. Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма, М., «Искусство», 1965.

Впрочем, не стоит упускать из виду еще одно обстоятельство, благоприятствовавшее, по нашему мнению, тому, что под переплетом одной книги приемы структурного анализа мирно соседствуют с социологическими выкладками, а эволюция кинотехники оказывается канвой для панорамы кинематографа как гигантской битвы идей на протяжении многих десятилетий. Это обстоятельство — молодость киноведения.

Мы часто, может быть даже чрезмерно часто, вспоминаем о юности искусства кино, о том, что еще вчера оно строило свои балаганы рядом с цирком, а позавчера вообще было техническим аттракционом. Гораздо реже мы вспоминаем о юности кинематографической ветви в искусствоведении. Еще бы: тут меньше оснований для кичливости. Многовековые традиции и навыки, элементарная договоренность о значении терминов, все то, чем живы наши преуспевающие коллеги из литературоведческого и театроведческого цехов, у нас имеется лишь в зачаточном, зародышевом состоянии. Что можно, мы давно уже заимствуем у соседей: мы пользуемся их методологией, их приемами, их терминами, но не всегда при этом бываем уверены, что употребляем чужое добро по назначению, что в новых условиях эти инструменты действуют так же безотказно, как и на прежней, привычной для них территории.

Наша наука переживает еще период нерасчлененности. Добрый десяток дисциплин, избравших в качестве своего объекта мелькание серых теней на куске освещенного полотна, еще только-только начинают отпочковываться друг от друга. И хорошо, если б речь шла, скажем, о смеси гносеологических корней с онтологическими. Нет, речь идет о вещах куда более прозаичных. Откройте всю эту вереницу отечественных и зарубежных книжек о «природе кино», о «специфике кино», о «кинематографическом и некинематографическом кино» и так далее. Вы увидите, как в одной и той же строчке автор разделывается и с проблемами лингвистики кино и с проблемами его стилистики, вопросы синтаксиса мешает с вопросами поэтики. Тут нет чьей-то вины и тем более злой воли. Области эти еще не разнесены друг от друга логикой самого нашего искусства. Мы вынуждены работать на стыке их. Вот откуда абстрактность итогов подобных теоретических изысканий, их зловещая неконкретность. Они вынужденны. Они от молодости лет.

Но период нерасчлененности, по-видимому, подходит к концу. Все чаще и чаще схоластика споров о специфичности крупного плана и о знакомстве литературы и живописи с понятием монтажа уступает место исследованиям по конкретным проблемам живой кинопрактики. И уже появились отважные одиночки, полагающие, что разговор о теории кино не обязательно начинать с разговора о его истории.

Новая книга Лоусона примечательна как раз следами переходного момента. Она могла бы показаться карманной энциклопедией по вопросам эволюции кино, если б материал ее не был так изобретательно выделен в несколько поступательно сменяющих друг друга разделов, с каждым из которых связан особый угол зрения автора на один и тот же объект.

Первые две части книги — это история кино, ее немой и звуковой период. Точнее говоря, это анализ уроков прошлого, обзор накопленных традиций, размышление о формах и приемах, доставшихся в наследство сегодняшнему кинематографу и порой используемых им совершенно неосознанно. Это история, написанная теоретиком. Скажем, заходит речь о фильме Эдвина С. Портера «Большое ограбление поезда» — наибольшее внимание Лоусона привлекает не история его создания или прокатного успеха, а то обстоятельство, что в структуре этого произведения содержатся «зародыши трех форм конфликта в движении» и что пройдет больше десяти лет, прежде чем Гриффит сумеет соединить эти три формы воедино. Заходит речь об успехе Сары Бернар в «Королеве Елизавете» — и снова автор не преминет отметить антикинематографичность фильмов так называемого «художественного направления» и бросить парадоксальное на первый взгляд, а на самом деле глубоко проницательное замечание о влиянии Сары Бернар на творчество... Чарли Чаплина: «Критика пренебрегла тем фактом, что Чаплин, по-видимому, многим обязан Саре Бернар. Ее исполнение перед камерой превратило в смешную пародию те самые жесты, которые на сцене были исполнены подлинного чувства. Благодаря своей гениальности Чаплин открыл, что пародия — это ключ к специфике интимности кинокамеры: камера может показать нелепость страстной жестикуляции и в то же время уловить искренность и отчаяние жестикулирующего, тщетно пытающегося обрести то самое достоинство, которого лишает его безжалостная камера». Заходит речь о фильме Роберта Флаэрти «Нанук» — и снова историк отдает перо теоретику: «Нанук» «примечателен детальной передачей повседневной жизни, использованием широких движений, эпическими путешествиями, застывшими морями, жестокими бурями. Наращивание деталей создает особое своеобразное напряжение... Переживаемое зрителем волнение зависит не от чувства неуверенности в конечном исходе (этом обычном типе театрального напряжения), а от пристального наблюдения за конкретной формой деятельности».

В изложении Лоусона история кино — это не вереница имен, не каталогизация тысячи и одного факта, а поступательный ряд открытий как в техни-

ческом, так и в художественном плане. Гриффит, например, интересует его исключительно как художник, показавший своими фильмами «доступность для кинематографии того мира, который нельзя заключить в рамки просцениума», увидевший в истории «не сюжеты для статичных живых картин, а область свежего кинематографического переживания». Заслугой Чаплина, раннему творчеству которого Лоусон отводит целую главу, он считает привнесение на экраны образа человека со всем его внутренним миром, со всем героическим и смешным, что можно там найти.

Но, ведя счет художественным и техническим открытиям, Лоусон выделяет особую графу для фиксации достижений по шкале общественной мысли. Специальные главы, такие, как «Социальное сознание», «Жестокость», «Отчужденность», концентрируют и обобщают наблюдения автора над социальными и нравственными идеями, к которым обращался кинематограф в разные периоды своего существования. Характерная для всей книги смелая попытка охватить киноискусство в его д в и ж е н и и с особой очевидностью проявляет себя именно в области диалектического осмысления нравственной и социальной подоплеки того или иного кинематографического шедевра. Успех такого подхода к кинематографической практике становится бесспорным, например, при анализе советской классики немого периода. В главе с симптоматичным названием «Откровение» автор показывает з а к о н о м е р н о с т ь творческих побед советских художников, органическую связь их поисков в области поэтики и эстетики кино с самим существом тех общественных идей, одержимость которыми как раз и придавала произведениям этих мастеров их всесокрушающий пафос.

Вообще, как верно отмечает С. Юткевич — автор прекрасного предисловия, рисующего на нескольких страничках живой портрет американского драматурга и теоретика,— одной из заслуг книги, бесспорно, является то, что в ней так обширно и так мотивированно достижения советского кино вводятся в общее русло развития мирового киноискусства. Оно и понятно. Для Лоусона с высоты его задачи исследовать природу кино в связи с его социальной функцией, особенности развития кинематографа в Советской стране, а затем и в других странах социализма — прекрасный материал для проверки собственных умозаключений. «Социальное преобразование,— отмечает он в введении к своему труду — и эти слова носят отчетливый программный характер,— влечет за собой сложные психологические и эмоциональные процессы, будит новые мечты и стремления, укрепляющие сердце и проясняющие будущее. Если задача кино — разъяснять жизненный опыт человека и быть частью этого опыта, то оно должно также выражать глубокую сущность действительности. Оно должно выявлять значение и смысл фрагментов жизни, коротких и длинных периодов истории, в вихре которых мы живем. Оно должно раскрывать связь между индивидуумом и миром, преображаемым совместной волей людей. В этом и заключается искусство видеть — искусство кино».

Вот почему его оценки советских фильмов последних лет — это всегда оценки доброжелательного, заинтересованного и вместе с тем весьма объективного наблюдателя. Отметим мимоходом, что не так давно в книге одного опытного зарубежного киноведа, большого друга Советского Союза, довелось прочесть о мелодраматической «Судьбе Марины» странный комплимент: «лучезарная комедия». Подобные ошибки или обмолвки немыслимы в труде Лоусона, чья скрупулезность истого ученого не терпит никакой приблизительности. Впрочем, находясь во время работы над книгой в Советском Союзе, он имел возможность познакомиться с советским кинематографом в таком объеме, который практически немыслим для киноведа, живущего на Западе. Вот почему его размышления о процессах, характерных для советского киноискусства 30-х годов, периода Великой Отечественной войны и, наконец, о фильмах последних лет, всегда, даже в тех случаях когда в них содержатся критические замечания, неизменно отличаются основательностью, вдумчивостью, весомостью аргументации.

Третья часть книги — «Язык» — посвящена вопросам специфики киноискусства в ее, так сказать, первом приближении. Так, разговор о специфике живописи мог бы начаться, допустим, с уяснения того, что такое кисть, холст, краски и возможность помещать один мазок возле другого. Сам Лоусон называет это разговором о с и н т а к с и с е кино. Назвав четыре «первоэлемента» фильма (камера, микрофон, экран и монтаж), исследователь затем расширяет понятие специфики, задается вопросом о родственных узах, связывающих фильм с пьесой или романом, и, с другой стороны, об отличии его от этих ближайших родственников. Подобно многим профессиональным драматургам, успешно совмещающим работу в кино с работой в театре, Лоусон неоднократно определял кино как явление, осуществляющее на новом этапе «извечную функцию театра — подражание действию, в котором сочетаются в едином целом пантомима, пластическая композиция, движение и речь». В то же время исследователь указывал, что в лице кинематографа мы сталкиваемся с явлением, «коренным образом отличающимся от всего предшествующего опыта драматургии». Критики не находили противоречия в этих формулировках. Его нашел сам Лоусон. «Если фильм «коренным образом

отличается от всего драматургического предшествующего опыта», то он должен стать опытом нового типа, который нельзя уже определять с позиций «извечной функции театра»,— замечает он.

Истоки этой оговорки вполне понятны. Занимаясь проблемами кинодраматургии, невольно концентрируешь свое внимание на общности драматических основ пьесы и сценария. Различия между ними кажутся весьма важными, но все же не решающими. Когда же от структуры сценария переходишь к осмыслению особенностей структуры фильма, невольно главное внимание начинаешь уделять как раз тем компонентам, аналогий которым невозможно найти в структуре театрального спектакля. «Существо и построение фильма,— замечает теперь Лоусон,— независимо от того, будем ли мы называть это сюжетом, действием, событием или как-нибудь иначе,— нельзя определить как выражение традиционных «драматургических законов». Изображение на экране можно назвать «драматическим», и внешне этот термин будет казаться точным; однако эмоциональное влияние кинематографического действия связано с новым отношением к реальности, с новым типом зрительного и эмоционального восприятия».

Если раньше, говоря об отличии кино от театра, Лоусон основное внимание уделял относительно большей свободе экрана в обращении со временем и пространством, то теперь объектом пристального изучения становится для исследователя процесс восприятия зрелища в театре и в кино. «Человек на экране м е н е е реален как актер, потому что он б о л е е реален как личность»,— отталкиваясь от этого вывода, Лоусон приходит к противопоставлению структуры театрального спектакля (как своеобразного «процесса катастроф») структуре фильма (как процессу «развертывания звуко-зрительного конфликта в движении»).

Две последние части книги — «Теория» и «Структура» — посвящены уяснению конкретных особенностей структуры фильма. На примере таких понятий, как «предпосылка», «развитие действия», «кульминация», используя в качестве иллюстраций большой круг знаменитых фильмов, преимущественно из репертуара последнего десятилетия, исследователь воочию обнажает перед читателем те особенности механизма фильма, которые позволяют «двухчасовой иллюзии» отражать закономерности огромного мира, раскинувшегося за стенами кинотеатра. Разбор с этой точки зрения таких фильмов, как «Рокко и его братья», «Баллада о солдате», «Сладкая жизнь», «В прошлом году в Мариенбаде» и многих других, может служить образцом искусствоведческого и идейного анализа. Скажем, скромное размышление о неправомерности крупного плана Рокко в сцене изнасилования позволяет автору сначала нащупать некоторую неслаженность структуры фильма, а затем связать ее с заданностью авторской концепции. Дотошное препарирование авторских намерений Роб-Грийе и Алена Рене, детальное описание той или иной сцены из их фильма, доскональное прослеживание той или другой ассоциации — все это помогает Лоусону вскрыть объективное значение фильма «В прошлом году в Мариенбаде».

Это всегда трудно — передать своеобразие фильма на двух-трех страничках. Быть может, поэтому с какими-то из конкретных оценок Лоусона можно спорить (автор предисловия справедливо отмечает, например, односторонность характеристики «Пепла и алмаза»). Но даже и в этом случае подпадаешь под обаяние его теоретического, анализаторского таланта, умения связать глубинную первооснову произведения искусства с какой-то будто бы самой второстепенной деталью.

Интонационное разнообразие, от живого просторечия до чеканных периодов философской прозы, перегруженность текста специфическими терминами, многие из которых не имеют прямого адекватного значения в нашей терминологии, наконец, обилие имен, цитат и ссылок — все это, конечно, очень затрудняло работу переводчика И. Эпштейн и редактора Р. Соболева, приложивших немало усилий, чтобы советский читатель мог в полной мере оценить достоинства этой книги. Некоторые огрехи, кстати говоря, видны еще и сейчас. Один и тот же фильм Билли Уайлдера фигурирует то как «Двойная страховка», то как «Двойная безопасность». Фильм Федерико Феллини «Вителлони», который переводился у нас в прессе и как «Бездельники», и как «Маменькины сынки», и даже как «Телята», теперь получил четвертое наименование — «Трутни». Приходится жалеть, что книга не снабжена справочным аппаратом, индексами и указателями, без сомнения, значительно облегчившими бы пользование ею.

Но все это мелочи. А главное в том, что советский читатель получил новый труд Джона Говарда Лоусона, большого художника, интересного и тонкого теоретика, человека с высоким чувством гражданской ответственности. «Фильм — творческий процесс» — книга умная, по-хорошему трудная, по-настоящему увлекательная и весьма полезная.

С. КОРЫТНАЯ

Новый альманах

На смену «Ежегодникам кино», выпускавшимся издательством «Искусство» до 1961 года, пришел «Экран» — новый альманах, задуманный и выполненный тем же издательством в формах менее академически-громоздких, более разнообразных, достаточно «широкозахватных» и демократичных.

Судя по многим откликам, эксперимент оказался перспективным; закрепление новой формы киноальманаха — вопрос, надо полагать, решенный. Любителям киноискусства это сулит систематическую информацию о делах любимой музы, притом информацию разностороннюю, компетентную, увлекательную. Именно в этой связи хочется высказать несколько частных замечаний — возможно, спорных, дискуссионных — как о достоинствах, так и о просчетах «экспериментального» тома «Экрана».

Самая, на мой взгляд, большая удача — тон разговора с читателем, доминирующий на страницах нового альманаха. Тон этот отличается уважением к (мыслящему) читателю, отсутствием дидактики и указующих перстов, равно как и упрощенчества, примитивизации и иных видов псевдопопуляризаторства. Пожалуй, «задают тон» два важнейших раздела: один — в начале сборника («Человек и война»), другой — в его середине («Перед фильмом, после фильма»). Принципиальная удача составителей в том, что в обоих разделах они предоставили слово самим творцам — творцам истории и творцам ее художественной летописи, так сказать, ведущим участникам жизненного и художественного процессов. Говорят с вами люди, знающие то, о чем они говорят, — их имена тому порукой: И. Кожедуб — в первом случае или М. Ромм, С. Герасимов, М. Хуциев — во втором.

Высказывания трижды Героя Советского Союза И. Кожедуба о войне, о себе, о произведениях искусства на военную тему характерны тем, что здесь как бы сплетаются воедино наблюдения, мысли, выводы, отстоящие друг от друга на два-три десятилетия; высказывания о военных фильмах, виденных им до и во время войны, и о нынешних военных фильмах — сопоставление того, что давали военные и предвоенные фильмы фронтовикам, с тем, что́ дают новые фильмы современникам.

«Я не думал, что сделаюсь летчиком, хотел быть строителем,— рассказывает генерал-лейтенант И. Кожедуб.— Но время было грозное, в мире уже шла война, и я по путевке комсомола был направлен в аэроклуб. Стал летчиком, учил летать других. И я вспоминаю теперь, как сильно влияло на нас тогда кино, каким могучим средством воспитания молодежи были такие фильмы, как «Чапаев», «Валерий Чкалов», «Истребители»...»

И. Кожедуб говорит о фильмах на фронте, в частности об огромной роли кинохроники, затем — о кино первых послевоенных лет, стремившемся полнее и глубже рассказать о подвиге народа. «Это трудно было сделать,— отмечает он,— многое затушевывалось — неудачи первых месяцев, неподготовленность к войне, а о многом — о плене, например, или о том, что тридцать седьмой год нанес тяжелейший урон командирским кадрам, говорить просто запрещалось. Но появились на экранах не только «Сталинградская битва» и «Падение Берлина», фильмы помпезные, с надуманными ситуациями. Вышли на экраны позже, но все равно своевременно и «Солдаты» и «Звезда». Это были волнующие фильмы, они говорили о войне правду».

Плодотворное развитие и углубление этой линии правды, осмысление прошлого как фактора, активно воздействующего на современность, И. Кожедуб усматривает в таких произведениях экрана, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Живые и мертвые», «У твоего порога», «Сказ о матери»...

В высказываниях И. Кожедуба читателя живо задевают не только и, может статься, не столько его эстетические суждения, оценки того или иного фильма, сколько его этические критерии, его нравственное кредо. В этом-то отношении и перекликаются с ними высказывания известных кинорежиссеров (в разделе «Перед фильмом, после фильма»): перед нами раскрывается не только «творческая лаборатория», но и морально-этические, гражданские мотивы творчества, поиска, исследования.

Почему, скажем, один из крупнейших режиссеров игрового кино М. Ромм «вдруг» обращается к документальному?

Сейчас, когда «Обыкновенный фашизм» стал достоянием отечественного и мирового экрана, вопрос как-то сам собой отпал: ответ ясен каждому, кто видел фильм. Но в дни составления сборника М. Ромм и его соратники М. Туровская и Ю. Ханютин были еще только на полпути к конечной цели, они только еще просмотрели первый (!) миллион метров хроники. Поэтому интервью с режиссером — это непосредственный, оперативный ответ художника на вопрос о теме творчества, о самой насущной, животрепещущей идее, владеющей им сегодня.

«Экран 1964» (сборник). М., «Искусство», 1965.

М. Ромма взволновало и мобилизовало тревожное открытие, что наша молодежь попросту «понятия не имеет, что́ такое фашизм в самом существе своем... Они, конечно, много знали о фашизме, но не всему до конца верили из того, что слышали и читали... они считали его мертвым...»

На борьбу с подобным опасным заблуждением М. Ромм и счел себя призванным и мобилизованным.

Но не всегда совпадают мечты и устремления художника с конкретными производственными задачами: киноискусство — оно еще и кинопроизводство, кинопромышленность... Тем более интересен разговор с кинематографистом о его «самом заветном», о некоей, по выражению О. Берггольц, «главной книге» его жизни, осуществить которую не всякому удается. В этом плане большой интерес представляет, по-моему, интервью с М. Хуциевым о... пушкинской теме. Высказывания и раздумья режиссера весьма поучительны и для тех, кто лично знаком с ним, часто встречается и вроде бы «все о нем знает» или знает хотя бы достаточно для теоретизирования о его творчестве. Насколько же неожиданней должна звучать эта тема для тех, кто знает М. Хуциева только по титрам, афишам и рецензиям!

Знакомство с художником возможно по его произведениям. Но углубленное знакомство дается лишь через его замыслы, в их числе и неосуществленные — вспомним нереализованные замыслы Пушкина, Чехова, несостоявшиеся фильмы Эйзенштейна, Довженко...

Нашлось в сборнике место и для разговора о профессиональном мастерстве кинематографиста. М. Ромм увлеченно и убедительно рассказал об операторе Германе Лаврове; не менее впечатляющий творческий портрет молодого оператора Юрия Сокола принадлежит перу автора, пожелавшего остаться неизвестным. О нескольких актерах — знаменитых и дебютантах — помещены в большинстве своем живые, интересные высказывания в связи с новыми ролями. Хотелось бы только, чтобы традиционно замкнутый круг профессий слегка расширился; право же, фильм создается к о л л е к т и в о м. Как часто твердим мы об этом зрителю и как мало делаем, чтобы в его сознании это не оставалось пустой фразой, абстракцией! Почему бы не взять за правило рассказывать в каждом сборнике хотя бы об одном сценаристе, художнике-постановщике, звукооператоре?

Есть в сборнике специальный раздел «Экран и музыка». Мне он показался не слишком убедительным, благополучно-отписочным, лишенным какой-либо проблематики, полемики, «свежинки». Но это сугубо личное, субъективное.

Наконец, два слова о внешнем оформлении сборника. Выбор формата, иллюстраций, шрифтов и т. п.— дело вкуса, и спорить на эту тему не хочется. Но вот разделение страниц на две неравные части и заполнение их разнородным, друг к другу не относящимся материалом — определенно не самая счастливая находка издателей. Если это сделано в поисках «журнальной легкости», то зря! Данному изданию игривость рекламного буклета совсем ни к чему. Не надо, по-моему, заискивать перед зрителем и приучать его дружить с экраном по дешевке; а всамделишная дружба, как известно, строга и требовательна. Да и круг авторов, выступающих в сборнике, заслуживает — как бы это выразить без намека на пуританство? — ну, более строгой трибуны, что ли, без фестончиков и бумажных гирлянд.

А вот юмора и веселого разговора на комедийные темы, сдается мне, пока маловато. К тому же, по-моему, перепечатывать юмористические материалы не стоило бы, уж это должно быть оригинальным.

В. ЛИСТОВ

Лоция Красногорского хранилища

Чем ближе пятидесятилетие Октября, тем чаще кинематографисты обращаются к документальным сюжетам первых советских лет. Постоянный интерес к этим лентам, хранящимся в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР, вполне понятен. Но каждый, кто брал на себя труд ехать в Красногорск и отбирать там материал, знает, как нелегко ориентироваться в фонде архива за первые годы Советской власти. Много ценного ускользает от взгляда режиссера и киноведа.

Один неудачливый искатель как-то сказал, что дорога от Москвы до Красногорска выстлана добрыми намерениями.

Да, для плавания по необъятному кинодокументальному «морю» необходима толковая лоция, и потому с таким нетерпением берешь в руки только что вышедший первый том каталога «Советская кинохроника 1918—1925 гг.»*.

* «Советская кинохроника 1918—1925 гг.», под редакцией Ю. А. Полякова и С. В. Дробашенко, т. I, М., изд. Центрального гос. архива кинофотофонодокументов, 1965.

Том этот целиком посвящен кинопериодике. В нем — впервые в нашей фильмографической литературе — весьма подробно раскрыто содержание «Кинонедели» (1918—1919), «Киноправды» (1922—1925), «Госкинокалендаря» (1924) и других экранных журналов тех лет.

Несомненное достоинство каталога состоит в том, что он содержит описание всех журнальных сюжетов, а не только сохранившихся. Утраченные ленты отмечены особыми звездочками, и звездочки эти как бы зовут исследователей: ищите! Не может быть, чтоб ленты исчезли бесследно!

Составители каталога немало поработали с пленкой, привлекли много документов из Архива литературы и искусства, широко использовали рукописи Д. Вертова, хранящиеся у Е. Свиловой. В результате удалось в основном правильно описать монтажную последовательность сюжетов, установить даты выпусков, найти авторов отдельных съемок.

Всем, кто работает над историко-революционной темой, будет особенно интересно описание сорока трех номеров «Кинонедели», выходившей с лета 1918 до лета 1919 года. Это несомненный шаг вперед по сравнению с каталогом 1958 года «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября». В томе много нового. В частности, раскрыто содержание номеров «Кинонедели», найденных несколько лет назад в Швеции.

Первая же страница нового каталога, составленного на основании монтажных листов, позволяет исправить одну довольно распространенную ошибку. Редакторы сборника «Из истории кино» (выпуск 2) поместили статью известного историка кино Г. Болтянского, не прокомментировав важный момент — автор утверждал, что в «Кинонеделе» № 1 от 1 июня 1918 года были кадры, запечатлевшие В. И. Ленина. Затем факт этот перекочевал в сборник «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», составленный А. Гаком.

И вот теперь, когда в новом каталоге содержание «Кинонедели» № 1 раскрыто, мы окончательно убеждаемся: нет, ленинских кадров там не было и быть не могло. Об этом свидетельствуют все сюжеты журнала.

Богатый фактический материал каталога дает много возможностей для проверок, сопоставлений, уточнений. Они важны, ибо помогают установить истину. Тем более обидно, что новый справочник тоже иногда вводит в заблуждение. Так, по мнению его составителей, «Кинонеделя» № 12 от 20 августа 1918 года открывается сюжетом, снятым в День всевобуча 25 мая 1918 года. В кадрах — Я. М. Свердлов и заместитель наркома Э. М. Склянский выступают на Красной площади перед вооруженными рабочими. Но настораживают две даты: 25 мая и 20 августа. Зачем было, спрашивается, в еженедельном киножурнале помещать московскую съемку трехмесячной давности?

Проверка показала, что День всевобуча, запечатленный в «Кинонеделе»,— не 25 мая, а 11 августа. Именно в этот день Я. М. Свердлов и Э. М. Склянский выступали на Красной площади. И вполне понятно, что кинокадры этих выступлений вышли на экран 20 августа, то есть через девять дней.

К сожалению, каталог не свободен от такого рода погрешностей.

Составители могли бы полнее определить и авторскую принадлежность съемок, вошедших в «Кинонеделю». В каталоге упомянуты, как правило, лишь те операторы, которых Д. Вертов назвал в монтажных листах. Вместе с тем документы Москинокомитета, хранящиеся в Архиве литературы и искусства, дают большие дополнительные возможности. Например, можно было определить, что концерт Ф. И. Шаляпина в Орехово-Зуеве снимал оператор А. Винклер, а в съемках по следам Ярославского белогвардейского мятежа участвовал оператор П. Забазлаев. В каталоге оба эти сюжета 1918 года анонимные.

В 1918—1919 годах документальную кинопериодику делали не только в Москве, ее выпускали и периферийные советские организации. Но тщетно искать в новом справочнике хоть бы упоминание об этом. У читателя может сложиться неверное впечатление, что во время гражданской войны Московский кинокомитет был монополистом, поставлявшим на экраны киножурналы.

Местная периодика пока еще плохо выявлена и мало изучена. Но о киножурнале «Хроника», выпускавшемся Петроградским кинокомитетом, можно было сказать хотя бы в предисловии. Ведь в составе номеров питерской «Хроники» начали экранную жизнь многие важнейшие сюжеты, входившие потом и в московскую «Кинонеделю» и в отдельные фильмы.

Несмотря на пробелы, список которых, к сожалению, можно было бы продолжить, издание каталога периодики — важное, радующее событие. Теперь историкам и искусствоведам легче ориентироваться среди ранних советских документальных съемок. Д. Вертов считал 1918 год началом становления «Киноглаза», а между тем ленты того времени изучены еще слабо. Они ждут своего исследователя, который несомненно начнет свой труд знакомством с новым каталогом.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Э. БАГИРОВ, И. КАЦЕВ

В поисках

Приятно, когда авторитетное лицо высказывает мнение, совпадающее с твоим собственным. Поэтому телевизионные работники вот уже девять лет с гордостью ссылаются на высказывание Рене Клера в его книге «Размышления о киноискусстве»: «В области «чистой» документальности телевидение уже одержало верх».

Это и в самом деле так.

Веками шла упорная борьба за оперативность и убедительность информации. Авиация, телеграф, телефон сослужили прессе огромную службу, сделав ее властительницей умов. Радио, появившись на свет, разделило с прессой эту власть прежде всего в области информации. Но и прессе и радио не хватало одного существеннейшего компонента убедительности — зримости информации. Кинохроника, казалось, разрешит эту проблему, учитывая все возраставшую ее оперативность. Но это только казалось. И дело не в том, что, выигрывая в доказательности информации, она уступает прессе и особенно радио в оперативности, в сроке доставки сведений. Вопрос тут не столько количественный, сколько качественный.

Наблюдая событие на киноэкране или прочитав о нем в газете, мы не только знаем о том, что это уже прошлое, история, мы знаем, что оно уже «пропущено» сквозь сознание киножурналиста, оно уже интерпретировано.

Телевидение же, как известно, способно показать событие в момент его свершения. Течение жизни не предопределено волей и намерением интерпретатора. Результат остается с вопросительным знаком. Правда, как ни краток миг осмысления происходящего, он все же используется операторами телевидения и особенно режиссерами, формирующими жизненный «сюжет», идеологически, логически, наконец — эстетически. Однако в силу того, что факт происходит сейчас, на глазах зрителя, он обычно не думает о посреднике, он чувствует себя очевидцем, причастным к живому развитию действительности. Тем самым телевидение оказалось наиболее убедительным информатором из всех существующих сегодня.

Рене Клер был прав. Но акцент на «чистой» документальности был отнюдь не случаен. Телевидение, ведя прямую передачу, прямой репортаж, сковано своими техническими возможностями. Событие, вправленное в рамку телевизионного экрана, развивается в реальном времени и пространстве. Потери налицо. Нет возможности освободиться от множества случайного, лишнего; часто нет возможности до конца осмыслить окружающее, выделить существенное, особым образом подчеркнуть его, наиболее выигрышно сопоставить факты с точки зрения самой идеи происходящего, создать наиболее выразительный образ сущего — иными словами, эстетически освоить материал.

Здесь — и спустя десятилетие после приведенного замечания Клера — кинематограф продолжает быть впереди телевидения. Но установившееся на время статус-кво непрочно. Телевидение ищет выхода на простор самостоятельности как искусства, на простор более могущественного владения жизненным материалом. Стремясь сохранить собственные преимущества перед кинематографом, оно все активнее пытается использовать, аккумулировать возможности кино. Телевидению становится тесно в рамках информации и иллюстративности. Оно ищет пути к проблемному и образному разговору со зрителем, в котором эстетическое начало было бы найдено и привнесено художником, а не случайно подброшено жизнью.

●

Прямая трансляция, прямой репортаж определились в границах присущих им возможностей. За их пределами лежит документальный фильм. К фильму как форме консервации «живой» программы толкало стремление уйти от досадной

неожиданности, неопределенности результата и в то же время стремление эстетически полноценнее «освоить» цепь фактов. Соседство этих двух тенденций и породило путаность требований, предъявляемых к телефильму, путаность самого понятия «телефильм». Что это — законсервированная на пленке прямая передача или новая эстетическая данность, не потерявшая прелести сиюминутно рождающейся жизни и вместе с тем заимствовавшая сильные стороны своего собрата — кинофильма? Или это тот же кинофильм? А может быть, нечто совсем иное, не похожее на все перечисленное, еще не найденное, не познанное!

Точного ответа на эти вопросы пока нет. Но есть попытки найти этот ответ.

Одни предлагают, не мудрствуя, записывать на пленку прямой репортаж, трансляцию, чтобы иметь возможность поправить или сократить их перед выходом в эфир. Этот метод со всей безапелляционностью отстаивает, например, режиссер Центрального телевидения М. Литовчин, подчеркивая, что событие, транслируемое с помощью передвижной телевизионной станции и зафиксированное на пленку, и есть в конечном результате истинно телевизионный фильм.

Конечно, предварительная консервация программ — вещь полезная. Выгоды ее очевидны. Правда, к сожалению, опять-таки есть и потери. Вмешательство в материал с целью изъятия случайного, шероховатостей отнимает у зрителя ощущение доподлинности. А кроме того, выдавать ушедшее в прошлое за настоящее, имитировать сиюминутность нельзя, ибо это обман, влекущий за собой потерю зрительского доверия. Представить же программу как преднамеренно сделанную запись «чернового» варианта возможно лишь при технической оправданности для зрителя замысла записи, как, например, повторение видеозаписи спортивного репортажа. В противном случае он будет судить ее по тем законам, которые автор не ставил и не мог поставить над собой, ибо он не в силах был осуществить в полной мере отбор материала, произвести его эстетическую, художественную обработку.

Тем самым мы подошли к главному — зафиксированная передача не является фильмом, потому что от последнего мы требуем такой интерпретации фактов, человеческого поведения, которая способна дать нам их документальный образ, не ущемляемый жесткими условиями прямой передачи.

Формула документального телефильма, путь его создания, предлагаемые М. Литовчиным и его единомышленниками, не позволят телевидению уйти от информационности, от иллюстративности. Режиссер сам доказал это, зафиксировав на пленку репортаж «На страже мира». Профессионально, изобретательно сделанный, он показал широкие, мало используемые возможности телевизионной техники, но не смог подняться до глубокого и образного отражения жизни, которая отличает истинный документальный фильм от хроники.

Есть и другое предложение. Его внес своим фильмом «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» режиссер Ф. Эрмлер. Фильм построен таким образом, чтобы создать иллюзию передачи путем инсценирования перед кинокамерой сиюминутности происходящего. Для документального фильма сам прием инсценирования жизни, превращения реально действующих лиц в актеров, неприемлем, неприемлема и выдача факта, имевшего место в прошлом, за настоящее, происходящее сейчас. И то и другое — обман зрителя.

Вместе с тем сбрасывать со счетов фильм «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» не стоит уже потому хотя бы, что в нем впервые нащупана была телевизионность документального фильма— использование законов прямой телевизионной передачи плюс использование кинотехнических средств для того, чтобы строго и компактно выстроить сюжет.

Идею плодотворности подобного принципа создания телефильма пытался развить сценарист и режиссер И. Беляев в статье «Безусловный фильм» («Искусство кино», 1965, № 11).

Исходя из верного тезиса — телевизионный фильм должен учитывать природу телевизионного зрелища,— И. Беляев далее идет в своих рассуждениях слишком прямолинейно и, на наш взгляд, делает излишне крайние выводы. А именно то, что телевизионный фильм должен имитировать телевизионную передачу.

В конечном итоге позиция И. Беляева не так уж отлична от позиции М. Литовчина. В одном случае нам предлагают механическую запись живого репортажа с помощью видеозаписи или мониторной съемки, в другом — бережно воссоздать с помощью кинематографических средств форму живой передачи, не пытаясь при этом использовать выразительные возможности кинематографа для более глубокого и образного раскрытия идеи. Иными словами, раз в прямой передаче время, смена места действия реальны — значит в телефильме они должны быть таковыми; раз в прямой передаче вмешательство автора может быть минимальным — следовательно, и в телефильме оно должно быть столь же строго дозировано. Поиск телевизионности зрелища есть.

Но логика этого поиска оказалась в плену умозрительных и, как уже говорилось, слишком прямолинейных построений.

Конечно, телевидение приучает зрителя к активному восприятию лишь такого действия, которое, за неимением лучшего эпитета, называют «особо достоверным». Но наивно абсолютизировать этот психологический фактор. Наивно предполагать, что зритель, зная, что перед ним фильм, целиком отдается иллюзии так называемой сиюминутности происходящего только потому, что принцип построения фильма схож с живой передачей. Резоннее предположить, что в этом случае зритель посетует на относительную бедность используемых приемов, на неряшливость зрелища — ведь авторы имели физическую и техническую возможность избежать этой бедности и дать строго отобранный, более компактный, глубокий, эстетически совершенный образ исследуемого явления.

Наконец, есть еще и третья «теория» телефильма, также в свое время высказанная на страницах «Искусства кино» А. Вольфсоном. Она сводится к тому, что телефильм — это, по существу, тот же кинофильм, но сделанный с некоторым «поправочным коэффициентом» применительно к размерам домашнего экрана.

О ее несостоятельности уже много говорилось. Она не выдерживает серьезной критики ни по линии элементарной логики, ни по линии достигнутых практических результатов.

Размер экрана пока еще следует иметь в виду. Но, во-первых, он растет год от года. А во-вторых, не в нем все же суть, а в характере восприятия телевизионного зрелища, в специфике рождающихся контактов.

Хороший кинофильм приемлем на телеэкране, как и хороший театральный спектакль на экране кинематографическом. Но от этого кинофильм не становится телефильмом, а спектакль — кинофильмом.

Поэтому было очень странно обнаружить в статье М. Блеймана «Прежде всего — искусство!» (журнал «Советское радиовещание и телевидение», 1965, № 10) прямо обратную точку зрения. «Нет, —категорически заявляет М. Блейман,— кинематографических и телевизионных фильмов — есть хорошие и плохие...»

Когда-то кинематограф пытался ставить театральные драмы — под стать тем, что шли на театральных подмостках. Как бы весело мы улыбнулись сегодня, читая написанные критиком первого десятилетия XX века слова: «нет театрального и кинематографического спектакля, есть хороший и плохой, кинематографический всегда хуже» (сейчас пишут: телевизионный всегда хуже).

Нам кажется, что М. Блейман был бы более последователен, если бы, отказывая телефильму в специфичности эстетического освоения жизни, заявил, что телевидение вообще не искусство. Но если автор сохраняет за ним право называться таковым, так почему же отказывать в этом телефильму, телеспектаклю?

В общем, среди множества теорий, которые пока что правильнее назвать гипотезами, наиболее близки, на наш взгляд, к истине те, в которых ощущается стремление уйти от категорических суждений, неуместных в период «первоначального накопления» телевидением своих выразительных возможностей, те, которые учитывают специфику восприятия телевизионного зрелища и в то же время не открещиваются от использования опыта, накопленного иными искусствами. Надо взять от своих собратьев все ценное, рациональное, приемлемое. Размежевание—непременный, но не самый первый этап формирования нового искусства.

●

По логике вещей теперь следовало бы обратиться к конкретной практике создания зафиксированных на пленке телевизионных программ, по праву и без оного именуемых документальными телефильмами.

Пока что под этим названием на телевизионном экране господствуют обычные кинофильмы. Свидетельством являются прошедшие в течение 1965 и в начале 1966 года смотры документальных фильмов, в которых приняло участие и телевидение.

Большинство документальных телефильмов снимают местные телестудии, которых сегодня многие десятки. Снимаются они не только для демонстрации на местном экране, но и для обмена с другими студиями и показа по Центральному телевидению. Последнее обстоятельство оказывает серьезное влияние на характер подавляющей части этих картин.

Как правило, задача фильма формулируется как зримый отчет об успехах, достигнутых той или иной областью или краем, где работает телестудия. Поэтому наиболее распространенным жанром подобного телефильма стал обзорный фильм, вернее, фильм-отчет. А так как авторам — сценаристам и режиссерам — большей частью не удается из-за оглядки на плохое документальное кино с достаточной глубиной и свежестью приемов исследовать жизнь, изменения, которые приносит время, то в результате мы видим на экране не образную картину жизни того или иного

края, а откровенную иллюстрацию к газетной статье или докладу об этом крае.

В результате фильм о древнем Самарканде с трудом отличишь от фильма о новостройке Навои, фильм о рыбаках Дальнего Востока от фильма о рыбаках Прибалтики и т. д. Этих фильмов так много и заводские интерьеры, лов рыбы, интервью у станков так похожи друг на друга, так неотличимы, что часто невозможно припомнить название фильма, невозможно вспомнить, видел ли ты этот фильм или нет. Более того, невозможно запомнить тот или иной объект, сюжет документального фильма. Одни и те же кадры, одни и те же слова и восклицания, одни и те же «приметы» жизни.

В этом механическом копировании массовых образцов кинохроники, о которых с понятной тревогой говорят сегодня кинематографисты, особенно досадна даже не столько схожесть кадров, сколько удивительное однообразие комментария. Бесстрастная «возвышенность» слов — как правило, первого, дежурного ряда — проходит мимо сознания зрителя, рождает равнодушное отношение к изображаемому, которое в свою очередь идет от закоренелого штампа или равнодушия авторов.

В этих фильмах нет не только углубления в сущность отражаемой жизни, ее проблем, но даже информации в ее простейшем виде. Эта информация полностью поглощается общими, стертыми словами и плоской риторикой.

Еще сложнее говорить в данном случае о телевизионности фильмов.

Почти в каждом фильме звучит за кадром ровный, долженствующий соответствовать любой теме и ситуации голос диктора. Отсутствие в этом голосе намека на авторскую индивидуальность стало камнем преткновения для сегодняшней кинохроники и значительной части документальных фильмов. Правда, последние имеют хоть какие-то предпосылки для некоего интонационного абстрагирования, ибо рассказ идет о минувшем. На телевидении же сей метод комментария вообще неприемлем от начала до конца, ибо оно предполагает прежде всего необходимость сиюминутного контакта со зрителем. Если применительно к кинематографу мы можем говорить об обычном закадровом дикторском тексте (не вдаваясь в его оценку) как о принципе, связанном с отчуждением зрелища, то применительно к телевидению мы можем свидетельствовать лишь чужеродность этого закадрового «вещания» самой природе нового вида информации и творчества.

Опыт М. И. Ромма, стремившегося придать закадровому комментарию в фильме «Обыкновенный фашизм» индивидуальность отношения к зрительному ряду, поучителен для документального кино. Для телевизионистов этот опыт особенно ценен — и не только индивидуальностью окраски, но еще и импровизационностью комментария.

Как известно, Лев Толстой по многу раз переписывал страницы своих романов, стремясь избавиться от гладкости, «литературности» языка, дабы слова «переваривались» сознанием читателя, а не скользили мимо. Для нас и это является законом, ибо оно предполагает контакт со зрителем живого человека с присущей ему живой речью, которая никогда в нормальных обстоятельствах не превращается в юридически шлифованный свод неких правил.

Всем этим требованиям глубины и вместе с тем телевизионности исследования и выражения жизни не отвечает основная масса документальных лент. От них зритель ждет чего-то более существенного по мысли, более совершенного по форме, учитывая иные, по сравнению с условиями создания живой передачи, авторские возможности.

Однако, заостряя внимание на негативных тенденциях в создании основной массы документальных лент на телевидении, мы в то же время хотим остановиться и более подробно на тенденциях противоположного свойства, которые прочерчиваются в последнее время на телевизионном экране.

Попытка порвать с установившимися штампами в рассказе о современной жизни отчетливо обнаруживается в фильме Харьковской телестудии «По законам нашего завтра». Собственно тема и материал те же, что и в десятках, сотнях фильмов. Его автор С. Зеликин рассказывает зрителям о новом городе химиков. При этом он откровенно любуется городом и его людьми. Но в отличие от многих своих коллег С. Зеликин заражает нас своим отношением. И незаметно для самих себя мы постепенно также начинаем восхищаться людьми этого чудесного города, их жизнью, делами, интересами.

В чем же секрет авторского «хода»? Он прост. С. Зеликин не надеется, подобно другим кинематографическим и телевизионным авторам, на «самоигральность» словесного пафоса. Он не просто излагает свои впечатления и оценки. Он аргументирует их, доказывает правоту своих слов.

Весь фильм построен в форме размышлений об однажды увиденном. Но при этом автор не играет, не имитирует размышление наедине с собой, при котором нам посчастливилось присутствовать. Он размышляет с о з р и т е л е м, всерьез сопо-

ставляет факты, подсчитывает цифры, анализирует их и тут же делает выводы.

Не случайно вместо привычного голоса диктора мы слышим голос самого автора. В его рассуждениях все время ощущается движение мысли. Отсутствуют привычные псевдообразные сравнения, нет стертых эпитетов, знакомых переливов как будто бы электронного голоса. Вам ничто не мешает думать, размышлять вместе с автором, быть может, порой внутренне спорить с ним, не соглашаться, но тем не менее внимательно следить за развитием его мысли.

Фильм убеждает, что показанный город заслуживает восхищения своей рациональной красотой, что люди его в самом деле интересны, не просты, как интересен и не прост мир каждого человека. Убеждает, потому что доказывает все это зрителям.

Некоторый шаг от информационности и иллюстративности к образному решению делают и коллеги С. Зеликина по Харьковской телестудии В. Белоус и В. Лебедев в фильме «Весенние зарисовки». Фильм привлекает прежде всего светлым, поэтическим взглядом на жизнь. В нем проявлен живой, искренний интерес к самым простым и незаметным с первого взгляда «мелочам» быта, человеческого поведения. Авторы сумели передать зрителю собственные симпатии к родному городу, к его улицам, паркам и домам, к его людям, их радостям, надеждам, интересам. Остается в памяти и молодая пара, загадывающая вперед по меньшей мере на тысячу лет, и молодой отец, только что узнавший о рождении дочери,— за несколько секунд мы смогли прочесть на его лице такую сложную и противоречивую гамму чувств, словно случайно подсмотрели все это сами, столкнувшись в жизни с этим человеком.

Фильмов подобного направления вышло немало. Это «Город над Невой» и «Мелодии города» — о Ленинграде, «Ритмы города» — о Баку, «Рига в ритме солнца» и другие. Сделанные с разной степенью талантливости и профессионализма, они имеют немало общего. Здесь попытка углубленного и образного воссоздания каких-то аспектов нашей жизни соседствует с поисками телевизионности, нахождения более совершенного ключа в разговоре с телевизионным зрителем.

Характеризуя фильм «По законам нашего завтра», мы преднамеренно отмечали взаимосвязанность необычного авторского комментария с доказательностью зрительного ряда. В фильмах о городах стремление высечь правду большого через анализ частного, как бы случайного факта путем показа «непотревоженной» жизни, органично «фактуре» телевизионного зрелища.

Но каждый из этих фильмов еще далек от совершенства. Им часто не хватает цементирующей художественной идеи. Каждая сцена, порой кадр представляют собой попытку образно отразить мир, но, взятые в целом, они не складываются, к сожалению, в законченную картину жизни города.

Ближе к документальному телевизионному фильму, к проблемному разговору со зрителем подошел И. Беляев своим репортажем «Путешествие в будни», вышедшим на экран в конце 1965 года. Это уже попытка очень телевизионного по приемам, самостоятельного исследования жизни.

С. Зеликин, начиная свой рассказ, уже твердо знает, чего он хочет: его мнение о городе и людях сложилось, и теперь он намерен лишь убедить в этом зрителей. Роль зрителя малоактивна. Правда, рассказ уже не течет мимо сознания, как в тех случаях, когда вместо конкретного и делового комментария слышна почти что мелодекламация в исполнении диктора. В фильме «По законам нашего завтра» зритель внимательно следит за авторской мыслью, хотя, казалось бы, ему и предлагают уже готовое решение.

И. Беляев идет другим путем: прежде всего он откровенно показывает, что ему не все ясно, что он сам ищет ответ на многие вопросы. Более того, в свое исследование он вовлекает зрителя, предоставляя на его суд материал, в котором еще много случайного, много лишнего, но который тем ценнее, что не выглядит подтасованным под мнение, которое автор стремится навязать.

Бескрайние болота Дальнего Севера. Кажется, нет им конца. Комары, гнус... Что толкает людей сюда? Чем прельщает их север? Что это за люди, каков их образ жизни, идеалы, надежды, привычки, вкусы? Все занимает авторов фильма, и они не только наблюдают и размышляют сами, но и предоставляют слово самим героям. Может быть, не на все вопросы им удается получить ответ, не все становится ясным авторам фильма и зрителям, но тем не менее кое-что существенное раскрывается, кое-что важное мы узнали.

Телевизионный зритель не избалован серьезной постановкой проблем и попытками их действительного серьезного решения. И потому фильм заслуживает всяческого одобрения уже потому, что в нем авторы берутся выяснить, что толкает людей ехать на север и жить там в очень трудных условиях.

И. Беляев получает разные ответы: одни едут «за романтикой» (ведь они являются часто первооткрывателями новых земель), другие — чтобы встать на ноги (на севере хорошо платят), третьи

и сами не знают — просто занесло случайно, а теперь привыкли и не хотят уезжать.

В этих ответах часто нет ясности и четкости, которой бы мы хотели, но они достоверны и потому в одном случае убеждают, в другом — заставляют думать. Однако есть одно «но», мимо которого невозможно пройти. Ведь часто очень целеустремленный, мужественный, по-настоящему идейный человек просто из скромности не желает отвечать на вопрос, поставленный прямолинейно. Может быть, именно самые интересные герои фильма избегают прямолинейных ответов, которые прозвучали бы, как громкие слова.

В своем добром порыве исследовать истину И. Беляев часто изменяет себе: в его вопросах, адресуемых героям фильма, сквозит стремление (вероятнее всего, бессознательное) подсказать привычный ответ, знакомый и ему и нам по многим другим фильмам, статьям, телепередачам. С одной стороны, он хочет выяснить, что же в действительности тянет этих людей на север, а с другой — в самом содержании наводящих вопросов предопределяется ответ, достаточно знакомый каждому зрителю.

Это противоречие распространяется и на саму поэтику фильма.

С одной стороны, И. Беляев решительно отказывается от привычного приподнимания героев на котурны, от показа их лишь с самых лучших, выгодных сторон, а изображает их жизнь и их самих так, как это есть на самом деле. С другой стороны, тут же самими вопросами толкает их на то, чтобы они хвастались, говорили о себе заведомо нескромно. Особенно показательно в этом отношении последнее интервью с руководителем тюменских нефтяников. И. Беляев не столько спрашивает его, сколько подсказывает ему желательный ответ — и о том, что тушение пожара потребовало огромных, героических усилий всего коллектива, и что это могли сделать лишь люди с особым характером, и что, несмотря на все тяготы профессии нефтяника, он рад, что дети идут по его стопам, ибо не желает им легкого пути в жизни.

Все это должен был почувствовать и почувствовал бы (быть может, и сильнее) зритель, не будь произнесены эти слова с экрана. Слово, интонация, стиль разговора неотрывны от характера человека, и не стоит толкать людей на слова и интонации, им несвойственные, противоречащие данной человеческой индивидуальности. К сожалению, телевидение делает подобные вещи довольно часто.

И. Беляев смело пошел на использование лучших традиций советской кинодокументалистики, особенно близких телевидению, и тем самым сделал полезное дело. Именно репортажный прием позволил фильму стать в какой-то мере исследовательским.

В чем-то близка своим репортажно-исследовательским характером работа телевизионного комментатора Л. Золотаревского «Чайки рождаются у моря».

Фильм был сделан следующим образом. Обратившись по радио и телевидению к жителям Калининграда, Л. Золотаревский напомнил им о случае, который в свое время был рассказан на страницах «Известий». Обычно два раза по три минуты в течение каждого часа радисты всего мира хранят молчание, прислушиваясь, не подает ли кто сигнала «SOS». И вдруг однажды кто-то, нарушив это строжайшее правило, передал в эфир: «Мария, это было ошибкой. Я тебя люблю».

Л. Золотаревский не искал виновного, его интересовало мнение людей об этом случае, в котором столь загадочно переплелись понятия о долге и чувстве. И жители Калининграда, разные по своим жизненным судьбам, взглядам, стали приходить в студию, чтобы поделиться с телевизионным журналистом своими наблюдениями. Скрытая в шкафу камера и спрятанный в торшере микрофон фиксировали их рассказы.

Мы увидели на экране жизненно яркие характеры. Некоторые из них представляют собой великолепные психологические портреты. Поражает не только ценимая на телевидении непосредственность поведения, но и глубина душевных эмоций, своеобразие человеческих индивидуальностей.

Еще об одном опыте минувшего года стоит упомянуть — о фильмах-портретах, сделанных для малого экрана. Эти работы заслуживают внимательного отношения потому, что в телевизионных программах жанр творческого портрета особенно органичен, имея в виду весьма серьезную роль телевидения как популяризатора искусства, как могучего посредника между ним и зрителем.

К сожалению, вызванные к жизни передачами о художниках разных видов искусств, телевизионные фильмы переняли у них вместе с достоинствами и немалое число укоренившихся в практике недостатков. Ну, прежде всего это тенденции к превращению фильма о художнике в фильм-концерт, где рассказ — всего лишь удобный предлог для демонстрации эффектных номеров.

Тем больше радуют те фильмы, в которых делается попытка проследить и показать самый процесс творчества. Киевская студия телевидения выпустила фильм «Симфония» (авторы

Р. Синько, Н. Слуцкий). Можно много претензий адресовать молодым авторам этой картины. Но вместе с тем нельзя и не порадоваться их стремлению вместо привычного информационного очерка или фильма-концерта сделать картину-исследование со своим образным рядом. Авторы фильма установили кинокамеры на репетициях симфонического оркестра и запечатлели работы дирижера Стефана Турчака. Успех во многом был предопределен правильным выбором объекта наблюдения. Турчак — натура очень эмоциональная, экспрессивная. Во время репетиции он настолько поглощен музыкой, что, кажется, забывает обо всем, и тем самым зритель имеет возможность видеть подлинно творческий процесс, заразиться отношением к музыке, а через это и приобщиться к ней более глубоко, открыть для себя порой неоткрытое, неизведанное.

Еще интереснее работа Ю. Белянкина «Выставка». Репортаж о выставке С. Коненкова на Кузнецком мосту превратился благодаря таланту и серьезным намерениям автора в образный, пластически-музыкальный рассказ о лучших творениях прекрасного советского скульптора. Одна или несколько схожих работ выливаются на экране в новеллу, вскрывающую сокровенный смысл скульптурного произведения.

В отличие от всех перечисленных фильмов здесь репортажность, рождающая ощущение телевизионной достоверности зрелища, соседствует со смелым использованием самых различных кинематографических приемов.

Мы сознательно перечислили ряд фильмов или групп как бы по восходящей, чтобы отчетливее ощущалась тяга творческих работников телевидения уйти от иллюстративности, от механического следования ненужным для него или просто дурным кинематографическим традициям к творческому поиску истинно телевизионных форм, обогащенных умелым использованием достижений близких ему искусств. И при этом к нахождению своих тем, жанров, в которых телевидение глубиной анализа может соперничать с иными видами пропаганды и искусства, а не разжижать и упрощать уже достаточно упрощенное.

Итак, что же мы находим в телевизионном фильме? Каким он представляется нам сегодня?

Прежде всего произведением, которое, по сравнению с телевизионной прямой передачей, является следующей, более высокой ступенью в освоении жизненного материала. Естественно, что это возможно лишь путем отказа от слепого следования конструкциям живой передачи, принципы и метод создания которой предполагают иное время подготовки, иные условия, иные средства.

Сохранение телевизионности зрелища нам видится не во внешней «неотобранности» зрительного ряда (которая в фильме не исключает, а, наоборот, предполагает строжайший отбор), а прежде всего в учете условий восприятия для создания более прямого контакта между автором и зрителем.

Мы не можем назвать конкретные образцы, отвечающие всем этим условиям. Но мы можем назвать некоторые фильмы, которые обладают наибольшим правом называться документальными телевизионными фильмами. Это «Лондон-64» Трофименко, «Монако» Потапова. В одном случае это рассказ о Лондоне, его истории и сегодняшнем дне, в другом — о государстве Монако. Комментаторы здесь впрямую обращаются к зрителю, раскрывая не только тему своего рассказа, но и самих себя, создавая эффект сиюминутности, без необходимости выдавать прошлое за настоящее.

Присутствие комментаторов в кадре, обращение непосредственно к зрителю создают необходимый элемент доверия, которое определяет высокую степень достоверности зрелища, позволяет кинематографически свободно оперировать временем и пространством.

То же самое происходит и в фильме «Страницы большого искусства» с участием Ираклия Андроникова.

Составленный из уникальных фото- и кинокадров жизни и труда великих мастеров искусства, снятых большей частью непрофессионально, любительски, порой неряшливо, этот фильм, иди он на экране с обычным дикторским текстом, оставил бы при всей уникальности материала очень досадное впечатление. Но Андроников со своим индивидуальным комментарием в кадре и за кадром не только цементирует разрозненные немые отрывки и пожелтевшие от времени фотографии. Он словно оживляет, озвучивает их и — самое главное — передает свое ощущение от творчества великих мастеров, ибо беседует с нами. Невозможное или нежелаемое в театре, в кино становится желаемым, необходимым на телеэкране.

Нам кажется, что здесь намечается дорога документального телефильма, расцвет которого еще впереди.

Хроника телевидения

КАРДИНАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА

Решению кардинальной проблемы — подготовке телевизионистов в связи с близким окончанием строительства Останкинского телецентра — был посвящен проходивший в Москве трехдневный пленум всесоюзной комиссии телевидения Союза кинематографистов СССР.

Чтобы представить себе всю серьезность проблемы подготовки кадров, стоит привести всего лишь несколько цифр.

В 1965 году в нашей стране имелось примерно 16 миллионов телевизоров. К концу пятилетки эта цифра увеличится почти втрое. Сейчас Центральное телевидение ведет вещание по трем программам в течение 14 с половиной часов в сутки. К 1970 году программ будет шесть, одна из них — цветная, а объем вещания возрастет до 50 часов. Одних телевизионных фильмов будет производиться не менее 200 в год, столько же и телевизионных спектаклей. Для обеспечения производства всей этой продукции только режиссеров понадобится около 700!

Эти и другие столь же поражающие данные привел в своем докладе на пленуме заместитель председателя Комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР Г. Иванов. Он проанализировал положение с кадрами на телевизионных студиях страны сегодня и намечал перспективы завтрашнего дня.

В настоящей заметке невозможно даже бегло перечислить все вопросы, которые были подняты участниками пленума. Остановимся лишь на главных.

Подготовкой кадров для телевидения занимаются сейчас несколько организаций. Сценаристов и редакторов выпускают факультеты журналистики университетов, режиссеров готовит ВГИК. Но беда в том, что отсутствуют единые учебные программы и планы. Поэтому одним из главных вопросов участники пленума назвали создание единого методического центра по подготовке учебных программ и планов.

На пленуме выявился интересный факт — сами его участники, практики телевидения, не имеют единого взгляда, каким же должен быть творческий работник телевидения? Одни ратовали за широту, за универсальность, другие — за четкое профилирование и специализацию.

Не менее важный вопрос — повышение квалификации сотрудников, уже имеющих опыт творческой работы в студиях. Здесь участники пленума высказали ряд предложений. О создании курсов и семинаров, об организации творческих мастерских в студиях и обмене творческими группами между телецентрами говорили Л. Барковский из Куйбышева, А. Бусыгин из Владивостока, Е. Прасолов из Алма-Аты, А. Ермолаев из Хабаровска, москвичи Э. Багиров и Ю. Фокин. Интересную мысль высказал сценарист И. Беляев. Он предложил, чтобы факультативный курс основ телевидения читался не только в специальных, но и в таких учебных заведениях, как институты исторические, педагогические, международных отношений и даже некоторые технические. Эта мера, по мнению оратора, поможет черпать кадры подготовленных и высококвалифицированных комментаторов-специалистов, склонных к работе на телевидении.

Острая полемика разыгралась по вопросу о том, нужно ли телевидению свое самостоятельное учебное заведение. Одни считали, что оно необходимо в самое ближайшее время, другие полагали подобную поспешность преждевременной, третьи (правда, их было меньшинство) называли такие высказывания «прожектерскими». Очевидно, сама жизнь покажет—быть «ВГИТу» или не быть (впрочем, если и быть, то, может, у него будет вовсе и не такое название). Но одно несомненно — учебные заведения, которые сейчас готовят специалистов, должны основательно обогатить свою материально-техническую базу. Ведь то, что рассказал доцент кафедры радио и телевидения МГУ кандидат филологических наук А. Юровский, звучит почти анекдотично — студентам рассказывают о технологии проведения передач, рисуя мелом на доске телевизионную камеру. Как остроумно заметил оратор, проку от такого «мелового» телевидения не очень-то много. Да и представители ВГИКа — института, куда более технически оснащенного, — профессор А. Головня, доцент Р. Ильин жаловались, что до идеальной «вооруженности» студентов еще очень далеко.

Правда, есть еще путь. Речь идет о расширении производственной и преддипломной практики студентов в самих студиях. Об этом говорила режиссер Центрального телевидения К. Маринина, и участники пленума соглашались с ней. А Г. Иванов поставил вопрос еще более определенно. Он считает, что в художественных и других учебных заведениях, так или иначе связанных с телевидением, должна быть введена система «двух дипломов». То есть, скажем, театральный режиссер должен быть готовым к работе на студии, актер должен уметь применить свое мастерство не только на подмостках сцены, не только перед объективом кино-, но и телекамеры и т. д. и т. п.

Особое внимание на пленуме было уделено заочной подготовке телевизионных специалистов.

Очень остро прозвучало выступление редактора Центрального телевидения Л. Золотаревского. На первый взгляд казалось, что вопросы, им поднимаемые, довольно далеки от обсуждаемой проблемы. И тем не менее они имеют самое непосредственное отношение к делу подготовки кадров. Оратор назвал эти вопросы сродни науке, которую именуют «Организацией управления», и привел убедительные данные. С помощью научных работников сотрудники Главной редакции информации Центрального телевидения провели небольшой эксперимент, и оказалось, что, скажем, редакторы 94 процента рабочего времени тратят на то, что могут делать люди значительно более низкой квалификации!

Участники пленума обсудили и ряд других вопросов — взаимоотношения с драматургами, «актер на телевидении», подготовка «среднего звена» — ассистентов операторов, гримеров, монтажеров.

В. Заурин

Э. МАРЬЯМОВ

В кадре — современники*

На творческих встречах, семинарах и собеседованиях с кинолюбителями нередко можно услышать вопросы — нужен ли сценарий для документального фильма, какую тему самодеятельного кинематографа можно назвать ведущей, правда ли, что человек — главный герой любительских лент?

Эти проблемы интересуют приверженцев «малого» кино особенно в связи с предстоящим новым всесоюзным смотром любительских фильмов в ознаменование 50-летия Великого Октября.

Думается, что на эти вопросы ответ могут дать творчество самих кинолюбителей, их практический опыт, их фильмы. Этот путь и выбран мной для того, чтобы разобраться в некоторых проблемах, волнующих участников самодеятельного киноискусства.

БЕЗ СЦЕНАРИЯ НЕЛЬЗЯ СНИМАТЬ

Эти слова принадлежат Борису Нечесову, инженеру из Ростова-на-Дону. Кинематографом он увлекся с 1962 года. Как и многие, начал с семейной хроники. Но потом захотелось большего. И у него возникла мысль: а почему бы не использовать камеру для кинорассказа о передовом опыте. Ведь это поможет ему в работе.

Руководство Нормативной научно-исследовательской станции транспортного строительства поддержало Б. Нечесова. Так возникли небольшие фильмы, снятые инженером-любителем в жанре научно-популярного кино.

Поскольку мы коснулись этого жанра, надо сказать, что им интересуются многие кинолюбители. И это можно только приветствовать. Вряд ли надо доказывать, что кинопропаганда совершенных приемов и методов труда куда более нагляднее и образнее, чем даже самая лучшая лекция. В свою очередь и научно-популярная кинематография не в силах охватить все области науки и техники. Есть и, наверно, еще долго будет в этой области множество «белых пятен». И открыть их могут кинолюбители.

Камера в руках хирурга... В руках строителя, географа, геолога, металлурга... Камера, которая позволяет замедлять или убыстрять движение, наблюдать или исследовать... Разве можно сравнить внимательный, беспристрастный взгляд объектива с записной книжкой или дневником? И вполне естественно, что среди кинолюбителей немало приверженцев научно-популярного кино, подобно инженеру Б. Нечесову.

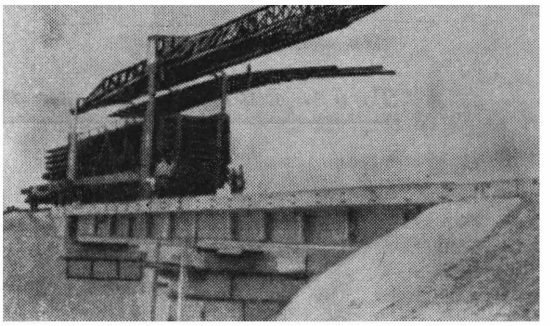
Впрочем, многими своими точками документальный и научно-популярный жанры соприкасаются. В публицистических фильмах нередко бывают элементы познавательности, а в фильмах технических или научных — публицистика. И это вовсе не смешение жанров, как думают иные, а взаимное обогащение, которое идет на пользу обоим видам киноискусства.

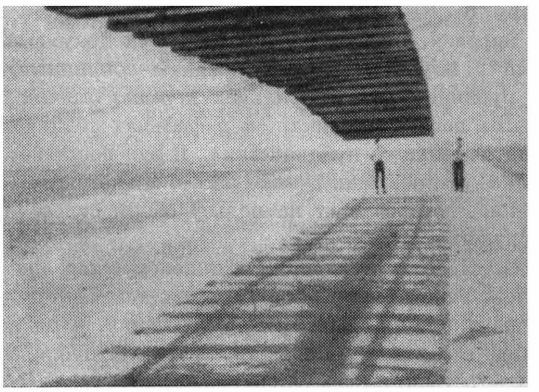
Б. Нечесов не теоретик киноискусства, но инстинктивно почувствовал близость документального и научно-популярного жанров, понял, что пропаганда передовых методов труда требует публицистики — острой, выразительной. Автор не хотел, чтобы его короткометражки были бесстрастными фиксаторами, а стремился их сделать агитаторами, бойцами за то новое, что они показывают.

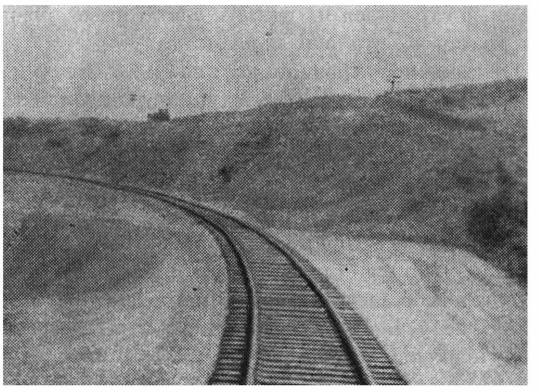
От семейной хроники до кинорассказов о передовых методах труда, от технико-пропагандистских короткометражек до документального фильма о строителях железной дороги Макат—Актау.

В этой творческой биографии можно разглядеть черты, характерные для многих участников киносамодеятельности. Одного желания создать фильм «Макат—Актау» оказалось мало. Надо было четко уяснить себе идею будущего произведения. Размышляя об этом, Б. Нечесов, по существу, и начал работу над сценарием. Это были нелегкие поиски, но в конце концов автор будущего фильма решил, что он покажет трудовой героизм строителей, их упорство

* Из книги, подготавливаемой издательством «Искусство».







«Макат—Актау»

в борьбе с трудностями. Эта мысль и должна была быть в фильме главной. Второй, если можно так выразиться, подтемой, проходила мысль о дружбе строителей с техникой, с мощными строительными машинами.

Идея фильма — плод многих раздумий — определилась. Надо было приступать к сбору материала, который работал бы на эту идею.

Человеку, мало знакомому со стройкой, пришлось бы долго изучать это большое строительство, познакомиться и не раз побеседовать с людьми, как говорится, съесть с ними пуд соли. Кто не знает, что только при близком знакомстве оператора с героями фильма они не чувствуют камеры, ведут себя во время съемок просто и естественно.

Задача нашего кинолюбителя не оказалась столь сложной. Стройку он знал хорошо, с людьми часто общался. Как инженер, отлично разбирался в машинах и в технике строительства. Словом, о стройке, как и полагается будущему автору, он знал больше того, что способен вместить киноочерк.

Вначале появились записи в блокноте. Несколько сумбурные и бессистемные. Все казалось важным, необходимым. Стройка велика — множество объектов, тысячи людей, разные машины... Поневоле глаза разбегаются, нетрудно и «растечься по древу». Да, не легкое это дело — отсеивать все лишнее, ограничивать себя, когда стройка — дом родной и хочется вместить в фильм всех, кто достоин, а их много... Не раз Нечесов ловил себя на этой мысли, но понимал, что при таком отношении к сценарию ничего путного не выйдет. И поэтому он искал для съемки только такие объекты, которые выразят основную идею фильма — как строители преодолевают трудности, вставшие на их пути.

И вот заполнен блокнот. Пора садиться за сценарий. Что ж, начать прямо со строительства, которое уже близится к концу? Будут ли тогда понятны зрителям трудности, с которыми встретились п е р в ы е с т р о и т е л и? Вряд ли. Тогда, быть может, пофантазировать, поискать, подумать... А что если начать, например, вот так.

Яркий, безоблачный день. Пустыня. Барханы. Тяжело ступая по песку, с вешкой в руках идет изыскатель. Песок осыпается, заполняя оставшиеся следы, обувь. Человек медленно поднимается на бархан, останавливается. Ставит вешку. Переставляет ее на другое место, примеривается и втыкает в песок...

Таким увидел начало своего фильма кинолюбитель, и так он записал его в сценарий. Весь этот литературный труд не был очень большим — шесть с половиной страниц на две части. Но прочтя его, не только автор, но каждый мог себе ясно представить будущий фильм.

Иной противник сценария скажет: неужели Борис Нечесов снял абсолютно все, что задумал и написал? И хотя такой вопрос заранее предполагает ответ, мы уточним: нет, не все удалось снять. Что-то не получилось, что-то попало в брак — пленка подвела. Но главное, что было в сценарии, осталось. Остались дух сценария и мысли, которые собирался вложить в свой фильм автор. Остались основные эпизоды. Осталась вся задуманная конструкция. Да иначе и быть не может, если к сценарию относиться серьезно.

Спору нет — пока пишется сценарий или идут съемки, жизнь может внести свои коррективы. Возникнет новая интересная ситуация, появится новый герой, произойдет неожиданное, но важное событие... Мимо этого нельзя пройти. И вполне возможно, что один эпизод придется заменить другим, что-то исключить, а что-то добавить...

Может произойти и другое. Фильм снят точно по сценарию, но когда вы сели за монтаж, выяснилось, что надо несколько изменить конструкцию произведения. Пленка показала, что от этого фильм станет эмоциональнее, художественно выразительнее. Так стоит ли строго придерживаться ранее написанного сценария? Конечно, нет. Ведь никто не думает, что сценарий — самоцель. Он основа фильма, но не сам фильм. И поэтому вполне понятно, что работа над сценарием продолжается с момента зарождения идеи фильма и до того, пока фильм не готов.

Однако, как бы ни менялся сценарий — в процессе съемок или во время монтажа,— практика показывает, что без него нельзя снимать: дескать, монтаж и текст потом «вывезут». Пока идея фильма не уяснена, пока план будущего произведения не сделан — не берите кинокамеру в руки!

Это хорошо понял на первых своих опытах инженер Б. Нечесов, и поэтому он теперь так ревностно относится к сценарию. И надо сказать, что именно продуманный сценарий принес его работе заслуженный успех на III Всесоюзном смотре любительских фильмов.

Фильм «Макат—Актау» силен правдой жизни. Пустыня и человек. Нестерпимая жара и человек. Непроходимые пески и человек. Слепящее глаза солнце и человек. Это труд и это бой. Тяжелый и суровый. Человек побеждает. Машинист путеукладчика Михаил Аксенчук опускает последнее звено. Бригадир Лев Шаповалов в последний раз ударяет молотком. Серебряный костыль входит в шпалу, закрепляя последний рельс. Все последнее, но поезд первый. Его ведет Сабир Мустафаев. Извиваясь змеей, длинный состав уходит вдаль. Конец.

Сценарий стал фильмом. Отличным любительским фильмом, воспевающим труд.

ГЛАВНАЯ ТЕМА

Кинолюбители часто берутся за фильмы, в которых они рассказывают о трудовых делах современников. Можно без преувеличения сказать — труд стал главной темой самодеятельного киноискусства. И это, конечно, хорошо. К одной из таких работ относится картина «Мы — верхолазы». Ее автор — горный инженер Э. Еремов. Он строил горную дорогу в Азербайджане, прокладывал в Саянах стальную трассу Абакан—Тайшет.

Трудная и опасная профессия у Еремова, но инженер привык к ней, и она стала смыслом его жизни. Эдуард Еремов — молодой кинолюбитель, он сравнительно недавно взял в руки портативную камеру, и первая его творческая проба — фильм о друзьях-верхолазах. Помогал ему в этом другой кинолюбитель В. Тархов.

В ленте запечатлены трудовые будни горноверхолазов Главного управления шоссейных дорог Грузии. Автор фильма говорит в начальных словах комментария, что это не подробный рассказ, а лишь несколько зарисовок.

Такая скромность делает честь Э. Еремову. Он, видимо, и не пытался в маленьком фильме рассказать в с е о своих товарищах. И поэтому естественна сама форма произведения, выбранная инженером. Это лишь один день, обыкновенный, ничем не примечательный. И когда зритель сопоставляет эти слова, звучащие с экрана, с действием, которое происходит, он преисполняется глубокой симпатией к героям фильма. Симпатией и уважением.

Сколько неожиданных опасностей подстерегает горноверхолазов! Каждый час и каждую минуту! Их рабочее место — скала, часто отвесная, как стена. Оттуда они сбрасывают камни, угрожающие дороге,— предупреждают обвалы. Тема ясна, фильм короток, и автор, как говорится, берет «быка за рога». С первых же кадров он создает драматическое напряжение.

...По дороге мчится автобус с туристами. Навстречу человек с флажком. Фильм черно-белый, цвет флажка непонятен. Но мы как бы видим красный цвет тревожного, предупреждающего сигнала. Автобус останавливается. Из него выбегают пассажиры, среди них дети. Что случилось? Они смотрят вверх. Там, высоко над скалой, фигурка человека. Камера смотрит глазами пассажиров.

А теперь взгляд сверху вниз — как бы глазами верхолаза. Оторопь берет от огромного камня, готового вот-вот свалиться вниз. Хорошее вступление — сильное, выразительное.

Ну, хорошо, думалось, сейчас верхолаз, как это ни сложно, столкнет камень вниз, автобус сможет продолжить путь, а дальше что? Сможет ли потом фильм держать зрителя в напряжении, не будет

ли повторов? Эти опасения оказались излишними. Было напряжение и не было повторов. И вот почему. Э. Еремов не стал громоздить одну трудность на другую, повторять аналогичные ситуации в работе горноверхолазов. И это тоже правильно. Увеличение количества с х о ж и х драматических ситуаций далеко не всегда приводит к качественному скачку. Первый раз сложная обстановка может удивить, поразить зрителя. А другая, точно такая же или почти подобная, возможно, оставит зрителя равнодушным. А уж третья может просто наскучить.

На этот путь, повторяем, автор фильма не стал. Он разбил картину на несколько эпизодов, каждый из которых показывает разные условия труда горноверхолазов. Сцементированные единой мыслью о людях трудной и благородной профессии, скрепленные точными монтажными связками, все эти эпизоды и составили единое произведение.

Из каких же эпизодов состоит фильм?

О первом вы уже знаете. Во втором эпизоде показана работа скалолаза, когда на дороге скопилось много машин и нужно делать все быстрее. А быстро — значит добираться до угрожающего камня кратчайшим путем — в лоб по стене. Автор фильма рассказывает, что иной раз камни приходится взрывать — руками их не столкнешь. А чтобы взорвать — нужны шпуры. А их не пробуравишь без бурильного молотка. Вот и тащи эту тяжесть на скалу, протяни к нему еще и тяжелый шланг от компрессора.

Последний эпизод наиболее драматичен. В нем запечатлен особенно опасный момент: у одного из верхолазов на веревке затянулся узел. И человек повис на отвесной скале — ни вверх, ни вниз. Как он беспомощен перед окаменевшей стихией. Будто сам окаменел. Ему нужно помочь тотчас же. И один из верхолазов бросается на помощь. Подымается вверх на веревке. Почти доходит до застрявшего. Сильно отталкиваясь от скалы, соединяется с товарищем. Двое, схватившись за руки, висят в воздухе. Проходит еще миг, и друзья, крепко обнявшись, спускаются вниз на одной веревке — на той, что принадлежит спасителю. Оба на земле. Глядят друг на друга, на все окружающее и как бы все это видят заново...

«М ы — в е р х о л а з ы»

«М ы — в е р х о л а з ы»

Как внимательно ни смотришь на все перипетии этого эпизода, вряд ли обращаешь внимание, что временами в кадре мелькает третья веревка. Две — понятно. На одной висит застрявший горноверхолаз, на другой — друг, пришедший на помощь. Кому же принадлежит третья веревка? На ней — инженер Э. Еремов, человек с кинокамерой. Хотя он и никого не спасал, но действовал смело и решительно. Конечно, если бы потребовалась и его помощь, он оставил бы камеру, висевшую на поясе. Но все шло нормально, и он высоко над дорогой, вися на веревке, снимал неожиданно возникшую, но типичную сцену из жизни горноверхолазов. Эпизод говорит не только о смелости, но и о товариществе этих хороших людей. И правильно сделал Э. Еремов, поставив этот эпизод в конец фильма.

Не хотелось бы разговор о фильме «Мы — верхолазы» завершать трафаретной концовкой, что «он не лишен недостатков». Но, к сожалению, мимо них нельзя пройти. Думается, что все действие развивается слишком ровно, как бы по прямой линии. По фильму получается все одинаково трудным и сложным. И поэтому притупляется восприятие. Лучше, если бы были ударные моменты, а между ними разрядки.

Отсутствие такого построения в какой-то степени творческий просчет. Его можно было избежать, будь у автора сценарий, написанный до или после накопления материала или в процессе съемок. Но Э. Еремов снимал «как получится». Отсюда некоторая незавершенность эпизодов, а ведь каждый из них мог быть маленькой новеллой с завязкой, развитием и эпилогом. Все вместе они бы и образовали цельный кинорассказ о верхолазах. Бесспорно, фильм запоминается, но он мог быть интересней, взволнованней.

ОБРАЗ НАШЕГО СОВРЕМЕННИКА

Проблема показа человека в любительском фильме очень актуальна. Ибо появляется еще немало картин, характерных «безлюдьем». Вернее, люди в фильме фигурируют, но люди вообще, а не в частности, не конкретно. В этом отношении надо остановиться на ленте «30 дней», сделанной самодеятельной студией Первоуральского Новотрубного завода. Эта студия существует не первый год, и на ее счету более 35 короткометражек. Шутка ли сказать — такой творческий багаж! Есть очерковые фильмы, научно-популярные, сатирические...

Киноискусством увлекаются строгальщик В. Рыбачук, инженер В. Дунаев, заводская молодежь — Ж. Мокрушин, В. Злыгостоев, Н. Буйнова... Со дня основания студией руководит Владимир Анатольевич Дроткевич. Он имеет опыт работы над сценариями научно-популярных фильмов, и Свердловская киностудия не раз привлекала его к литературной работе. Но все же Владимир Анатольевич справедливо считает себя кинолюбителем. Он работает старшим инженером нормативно-исследовательской лаборатории и, конечно, отлично знает свой Новотрубный завод и все тонкости производства.

Название фильма «30 дней» не случайно. Дело в том, что на заводе предстояло большое событие — реконструкция уникального стана непрерывной прокатки. Он один дает столько труб, сколько иной завод. Проектировщики из института предложили остановить стан на три-четыре месяца. Нетрудно себе представить, сколько было бы потерь, сколько труб недополучила бы страна!

А нельзя ли ускорить процесс реконструкции стана? Такой вопрос задали себе заводские конструкторы. Подсчитывали, исследовали, думали... И внесли контрпредложение. Они берутся составить проект реконструкции, на которую уйдет только 30 дней. Такого огромного стана? Да, они берутся. Все учтено, подсчитано. Трезво, по-деловому.

Видите, какая драматургическая ситуация возникла на заводе. Прямо готовый сюжет. Надо только его обработать, подумать об акцентах, о главных и второстепенных эпизодах и, самое основное, решить, каких людей показать в фильме. Надо найти и форму кинорассказа, пофантазировать, как увлекательней рассказать о будущем трудовом подвиге. Кстати говоря, поисками интересных, оригинальных форм тоже пренебрегают многие любители. Можно было, к примеру, сделать фильм в виде дневника — внешне сухого и лаконичного, а по существу острого и темпераментного. Можно было вести весь рассказ от имени конструктора. Можно было использовать календарь, который наглядно, зрительно показывал бы отсчет времени — осталось десять дней, восемь, пять дней, остались сутки!

Готовых творческих рецептов, естественно, нет и не может быть. Словом, нужно творить, мечтать, рассуждать...

Возможно, творческий просчет объясняется тем, что вначале кинолюбители подошли к съемкам с чисто технической стороны. Они задумали зафиксировать этот интересный опыт только как технологи, как инженеры. И это им, видимо, хорошо удалось. Съемки реконструкции уникального стана с интересом смотрели на Всеуральском совещании по научной организации труда и во Всесоюзной школе передового опыта по ремонту трубопрокатного оборудования.

И еще один важный момент. Во время самой реконструкции любители монтировали киновыпуски «Боевая задача». Четыре таких выпуска демонстрировались в цехе, где происходили работы, на «оперативках» строителей, в штабе соревнования, в красных уголках. Рабочие, дирекция и партийная организация высоко оценили деятельность студии. Конечно, такая оперативность делает честь заводским кинолюбителям. И опыт их в этом отношении достоин подражания.

И все же хочется, чтобы любители глубже заглядывали в события, а не ограничивались бы только фиксацией фактов. Дикторский текст в фильме «30 дней» отличается высоким накалом. Он страстен и эмоционален. И все же мало волнует. И вот почему, когда взволнованно говорят, что заводские инженеры придумали необычный проект реконструкции, то вполне естественно желание познакомиться с этими интересными людьми. Когда диктор сообщает об изумительной работе сварщиков и автогенщиков, как не увидеть их, услышать их имена. А этого в фильме нет.

«Литейному № 1 — 30 лет»

Люди соревнуются, опережают время, все, как один, стремятся пустить обновленный стан точно за тридцать дней. Монтажники торопят строителей. Строители — ремонтников. Ремонтники — транспортников. Транспортники — снабженцев. «Цепная реакция» — сказано по этому поводу в тексте. Хорошо сказано! Но должен же сопутствовать этим словам показ героев трудового подвига. А во всем фильме лишь мелькнули два бригадира. И нельзя сказать, чтобы они были выразительно сняты.

Пожалуй, из всей ленты запоминается только один план. Вот-вот должны пустить реконструированный цех. И какой-то человек, задумавшись, теребя рукой спичку или соломинку, вглядывается в обновленный стан. Хороший крупный план! Но как бы он «сыграл», если бы зритель раньше познакомился с этим человеком, видел бы его в труде. Тогда мы словно могли бы прочесть его мысли, понять душевное состояние, глубокую удовлетворенность всем, что сделали он и его товарищи. А поскольку этого нет, то хороший план проходит почти незаметно в общем монтаже.

В финале показано начало работы стана после реконструкции. Отчетливо видно, как раскаленная болванка превращается в трубу. Снятая крупно табличка «Добро пожаловать, первая труба!» вызывает добрую улыбку зрителей. И тут хотелось крупным планом увидеть лица рабочих и инженеров, их глаза, их взгляды. Почувствовать их отношение ко всему происходящему. Но именно этого, повторяем, и нет. Только одни общие и средние планы. И, естественно, особых эмоций финал не вызывает. Да иначе и быть не может, когда технология заслоняет человека.

Попробуем сравнить работу студии Новотрубного с фильмом любителей Ярославского моторного завода. Здесь не было такой драматической ситуации, как в Первоуральске. Предстояло, я бы сказал, довольно скромное событие — 30-летний юбилей первого литейного цеха. Маленького старого цеха на большом современном предприятии.

Кинолюбителей В. Панова и А. Льдова, однако, заинтересовало это, и они задумали сделать небольшой фильм. С чего начать? Конечно же, со знакомства с характером будущего события и его героями. Кинолюбители побывали в старом литейном цехе, определили точки съемок и количество нужных осветительных приборов. Это было нетрудно сделать — они знали, как будет отмечаться торжество, в какое время где и что произойдет. Так возник сценарий.

Заводские любители сами обработали пленку, быстро смонтировали изображение, уточнили текст и записали звук на магнитку. Прошло всего лишь несколько дней, и фильм «Литейному № 1 — 30 лет» увидели сначала юбиляры — работники цеха, а затем и все работники завода. Показали эту небольшую ленту и по телевидению.

Быстрота отклика на события не ухудшила любительскую ленту. Оперативность — родная сестра публицистики. Что самое ценное в этой скромной картине? Люди. Надо видеть, с какой любовью показаны ветераны цеха и как тепло, задушевно о них сказано. Буквально с первого кадра чувствуется, что кинолюбителей волнует не столько юбилей цеха, сколько юбилей литейщиков.

Ведь как можно было бы начать фильм? С планов цеха, с рассказа об его истории. Начало возможное, но скучное, стандартное. Фильм начинается с того, что знакомит зрителей у заводской проходной с двумя пожилыми людьми — Виктором Архиповичем Кузнецовым и Павлом Яковлевичем Беляйковым. Более сорока лет изо дня в день их можно было видеть в заводской проходной. Но сегодня они идут на завод как почетные гости. Этот комментарий подкрепляется изображением — радушно встречают старых ветеранов во дворе завода. Так фильм с первых кадров создает у зрителей настроение, вводит их в атмосферу событий.

Дикторский текст нигде не расходится с изображением. Он дополняет, поясняет, называет людей, но в нем нет громких бездоказательных фраз. Если в фильме говорится, что первый литейный цех не сравнить с новыми современными литейными цехами, то это показано. Если с экрана слышны слова о первом литейном как о кузнице кадров, то это подтверждается кинопортретами лучших литейщиков, рассказом об их трудовых делах. Так мы знакомимся с В. Вороновым, Г. Горевой, Л. Шубниковой...

Фильм «Литейному № 1—30 лет» интересен не только тем, кто работает на Ярославском моторном заводе. Маленькая любительская лента хотя и не блещет операторскими находками, может привлечь внимание многих. В ней глубокий подтекст, говорящий о движении, о развитии страны и о росте наших людей.

И в этом ее главное достоинство. Чем ярче и эмоциональнее показан человек в фильме, тем смотрится он интереснее и взволнованней. Это аксиома, которую и доказывать не нужно, настолько она ясна и непреложна. Только поиски выразительного образа человека, нашего современника, могут привести кинолюбителя к большим творческим находкам.

ПАМЯТИ ДРУГА

М. Л. БИЛИНСКИЙ (1904 — 1966)

С тяжелым чувством узнали мы о смерти Мирона Львовича Билинского. Только недавно вышел на экран последний созданный им художественный фильм «Эскадра уходит на Запад». В фильме пропета романтическая песня вечно молодому делу революции, великому интернациональному братству народов, которое заставило французских моряков отказаться стрелять в революционных рабочих Одессы, сорвало планы интервентов. Этот фильм показал, что еще не иссякли творческие силы режиссера, что на подъеме было его мастерство, и это делает утрату особенно горькой.

Мирон Билинский принадлежал к тому поколению советских кинематографистов, для которого неисчерпаемым источником вдохновения была революция, чье творчество питалось революционной борьбой народных масс. Его любимая тема — революция, любимый герой — герой-масса. К этому подвел Билинского и весь его собственный жизненный опыт. Коротким было его детство — уже в тринадцать лет он пришел на завод учеником токаря. Учиться приходилось урывками, добывать знания по крупицам.

Революция принесла рабочему пареньку осуществление самых дорогих мечтаний, открыла путь к призванию, высокой культуре. В 1928 году Билинский оканчивает ГТК, начинает самостоятельный творческий путь в кинорежиссуре. На Киевской студии после двух короткометражных комедий он поставил фильмы «Трансбалт» (1930), рассказывающий о трудовых буднях советских моряков; «Генеральная репетиция» (1931) — о событиях революции 1905 года. Трагический эпизод гражданской войны запечатлен в «Казни» — первом звуковом фильме, поставленном Билинским на Одесской студии в 1934 году.

Коммунист Мирон Билинский с оружием в руках сражался в Великой Отечественной войне, был тяжело ранен. В послевоенные годы работал в области документального кино. Созданный им фильм «Донбасс», посвященный послевоенному восстановлению, вошел в золотой фонд советского документального кино. Он мечтал вернуться к этой теме, создать новый документальный фильм о сегодняшнем Донбассе. Высокую оценку получили и два его документальных фильма о солнечной Молдавии.

Мирону Львовичу Билинскому было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР.

Те, кто знал Билинского лично, навсегда запомнили его как отзывчивого и справедливого товарища, человека, в нравственном облике которого большое мужество сочеталось с большой скромностью и добротой.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЭКРАН...

В обычных, широкоэкранных и широкоформатных фильмах современного кинематографа рамка экрана, соотношение сторон кадра всегда неизменны. Неизменность формата диктуется нынешними возможностями кинематографической техники, которая заставляет впрессовывать в прокрустово ложе заданного кадра бесконечное многообразие форм отображаемого в кино мира.

Еще С. М. Эйзенштейн мечтал о кинематографе будущего, который вырвется из тисков стандартной рамки, выйдет на простор композиционной свободы.

Однако все известные способы решения этой задачи не нашли до сих пор практического применения и не внедрены в жизнь из-за громоздкости, неудобства в эксплуатации, дороговизны и отсутствия должного качества изображения.

В книге М. Высоцкого «Широкоэкранное стереофоническое кино» («Искусство», 1957) дано описание одного из парижских кинотеатров, в котором изменение формы экранного изображения осуществляется с помощью оптики с переменным фокусным расстоянием, синхронно работающей с автоматически перемещающейся по заданной программе рамой экрана. Эта система, известная под названием «Вариоформ», естественно, не нашла распространения ввиду ее несовершенства, сложности и дороговизны.

Другой способ, названный «Вариоскопическая стереопроекция», предполагает возможность получения вариоэффекта путем одновременного проецирования на одном экране двух изображений — фильма и рамы экрана. Нереальность этого предложения очевидна, так как проекция двух изображений на одном экране дает только эффект двойной экспозиции.

В журнале «British Cinematography» за 1956 год дается описание кинокадра с динамически изменяющимся соотношением сторон, осуществляемым лабораторным путем с помощью печати масками. Автор статьи признает, что «... если система (динамический кадр) найдет широкое применение, то правильней будет установка переменной кадровой рамки в съемочную камеру, что повлечет за собой необходимость применения электромеханического видоискателя и усложнит работу оператора...»

И здесь не дается решение проблемы, а только подчеркивается ее сложность.

В Комитете по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР зарегистрировано изобретательское предложение за № 624523/26 от 29 октября 1959 года под названием «Кинокадр с меняющимся соотношением сторон», в котором автор настоящей статьи предлагает вмонтировать в съемочный аппарат специальное устройство, позволяющее решить задачу вариоэкрана. Однако экспертами из НИКФИ это предложение было отклонено как якобы не решающее проблему. К сожалению, только сейчас, через шесть с лишним лет, удалось доказать ошибочность заключения экспертизы НИКФИ.

Фильм, снятый мною в содружестве с художником И. Нижником на Центральной студии документальных фильмов («Универсальный экран»), демонстрирует сумму новых выразительных возможностей, открываемых перед кинематографом, в котором собраны воедино и сконцентрированы на одном экранном поле достоинства обычного, широкоформатного и полиэкранного изображения.

Сущность предложения сводится к применению во время съемки небольшой оптико-механической приставки, годной для всех видов аппаратов. Приставка позволяет располагать и перемещать изображение в любое место кадрового окна, строить плавно или скачкообразно композиции любой геометрической формы, дает возможность создавать своеобразные вытеснения и затемнения. В отличие от полиэкрана со сложной системой нескольких синхронно работающих проекторов со множеством позитивных копий предложенная система позволяет образовывать полиэкранное изображение на одной пленке.

Техническая сторона проблемы «Универсального экрана» в основном решена. Связанное с его внедрением несущественное удорожание производства (траты на изготовление приставки и незначительное удлинение монтажного периода) с лихвой окупятся появлением новых средств художественной выразительности.

Эстетика «Универсального экрана» потребует проверки и дальнейшей разработки и будет осуществляться в постановке фильма «Судьбы человеческие» (запущен в производство на Центральной студии документальных фильмов), над которым работает автор этих строк совместно с С. Образцовым.

И. ГРЕК

...МОГ БЫ БЫТЬ СЕМЬ ЛЕТ НАЗАД

Мы встретились с Исааком Григорьевичем Греком лет семь или восемь тому назад на очень маленькой работе. Это был двухчастевый документальный фильм, показывающий представления китайского народного кукольника. Тогда Исаак Григорьевич рассказал мне, что он изобрел особую приставку к киносъемочному аппарату, позволяющую не только как угодно варьировать размеры и пропорции кадра, но и трансформировать его в процессе съемки, а значит, и в процессе демонстрации.

К сожалению, увидеть это тогда я не смог, так как изобретенную приставку надо было еще изготовить, а пока Исаак Григорьевич сдал ее чертежи в качестве заявки в Комитет по делам изобретений для регистрации авторского права.

Через год или два мы вновь встретились с Греком на совместной работе уже по полнометражному фильму «Удивительное рядом», и естественно, что первое, о чем я спросил,— как дела с трансформирующимся кадром. Исаак Григорьевич ответил, что, к сожалению, из НИКФИ, куда Комитет по изобретениям направил его заявку, пришла бумага за подписью двух экспертов, о том, что его «предложение нецелесообразно».

Пока мы работали над фильмом, мне все больше и больше становилось ясно, что в этой картине было бы очень интересно заставить трансформирующийся кадр разговаривать с самим собой, но изобретение Грека существовало только в чертеже, да и то забракованное «авторитетными товарищами».

Фильм мы сдали, сейчас же подали заявку на следующий и, конечно, стали мечтать о том, чтобы применить в нашей работе трансформирующиеся кадры.

Кустарным способом И. Грек смастерил свою приставку и снял пробный ролик. Очень интересно получилось. Выразительные возможности, иначе говоря, возможности эмоционального воздействия просто удивительны.

Нужно теперь изготовить уже не кустарную, а настоящую съемочную приставку.

А деньги? Руководство студии сомневается в необходимости новых выразительных средств. А раз сомневается—значит нельзя тратить деньги.

Думаю, что нам с Греком удастся все-таки применить его изобретение в новой картине, но мне сейчас хочется высказать некоторые общие соображения по этому поводу.

Очень часто мы совершенно справедливо отмечаем, что приоритет многих изобретений и открытий принадлежит русским. Но, к сожалению, не менее часто нам приходится говорить о том, что применение этих открытий или изобретений принадлежит уже не русским, а немцам, англичанам, американцам, французам. Так было в царское время. Так не должно быть сейчас. Это ясно всем.

«Дорогу изобретателям!» Такой клич раздается довольно часто, но бывает так, что, кроме гулкого газетного эха, никаких реальных последствий не возникает.

Почему это? Да потому, что «провидеть» может только один человек — изобретатель. И пока изобретение не реализовано, не испробовано, доказать его целесообразность бывает трудно, а то и невозможно.

И для того чтобы те, от кого это зависит, помогли рождению нового, они должны верить не только в изобретение, но и в человека, в изобретателя.

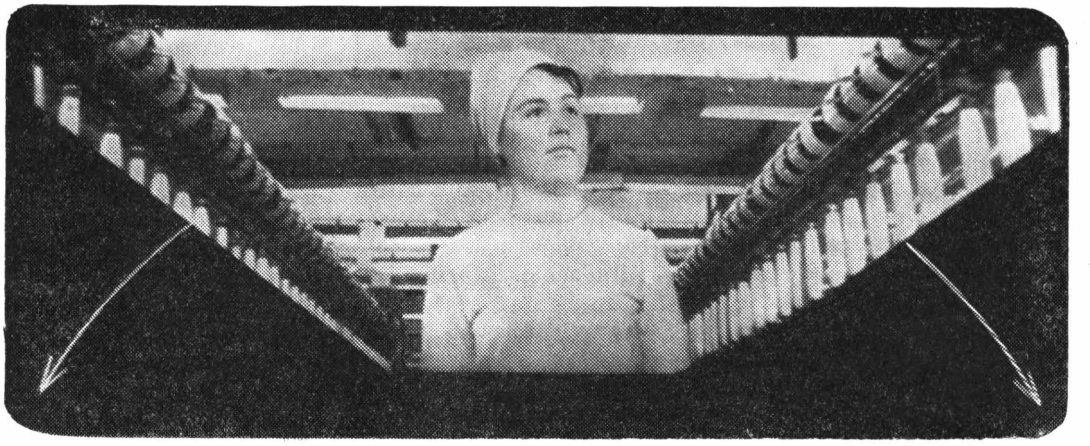
Именно верить.

Есть такой афоризм: «Вера без дел мертва».

Это правда. Но дело без веры тоже мертво. И это не меньшая правда.

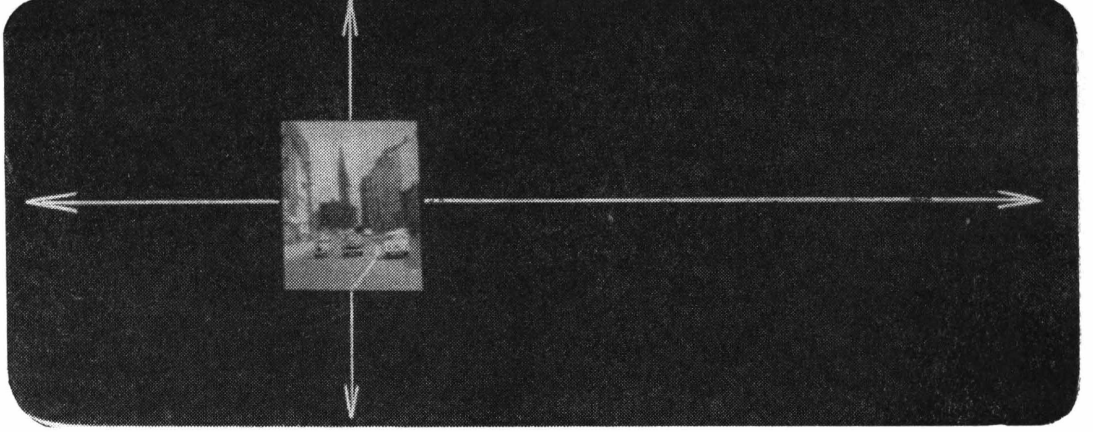
Думаю, что лучше несколько раз ошибиться, поверив беспочвенному фантазеру, чем один раз погубить новое, которое одному уже видно, а другим станет видимым только тогда, когда осуществится.

С. ОБРАЗЦОВ

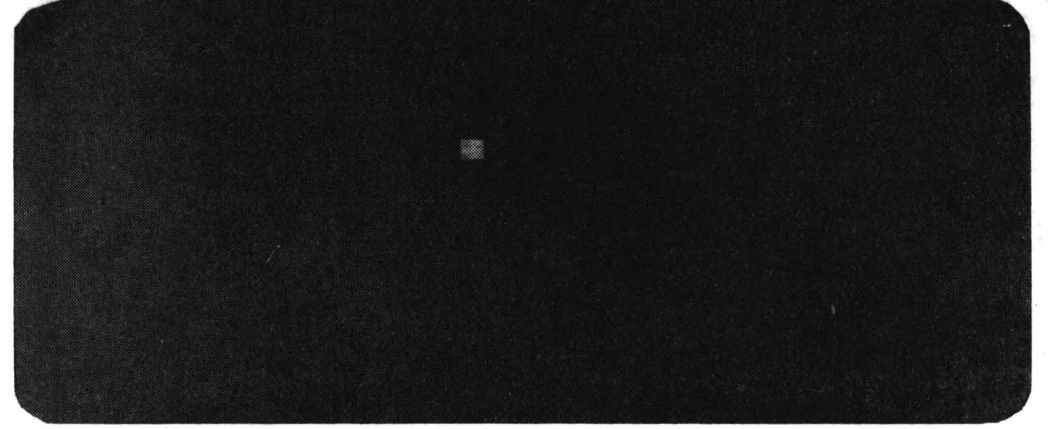


Фазы динамического изменения формы изображения

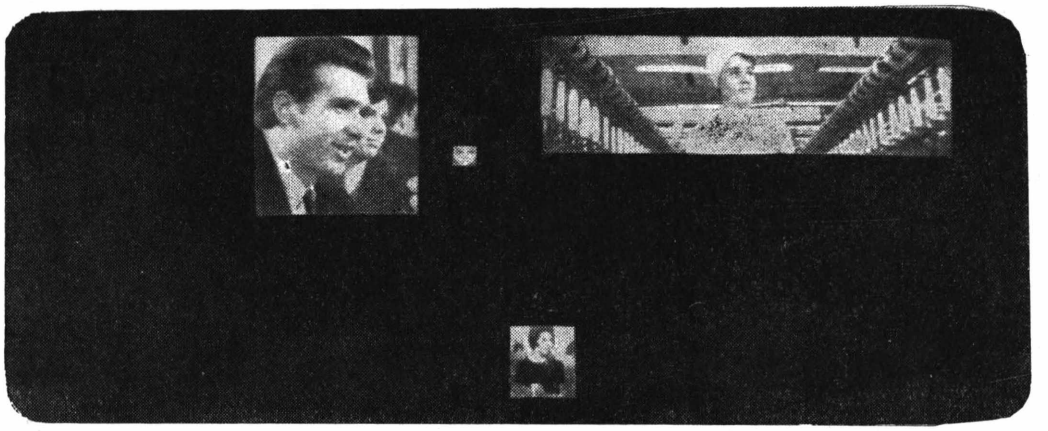
Фазы
динамического
изменения
размера
изображения

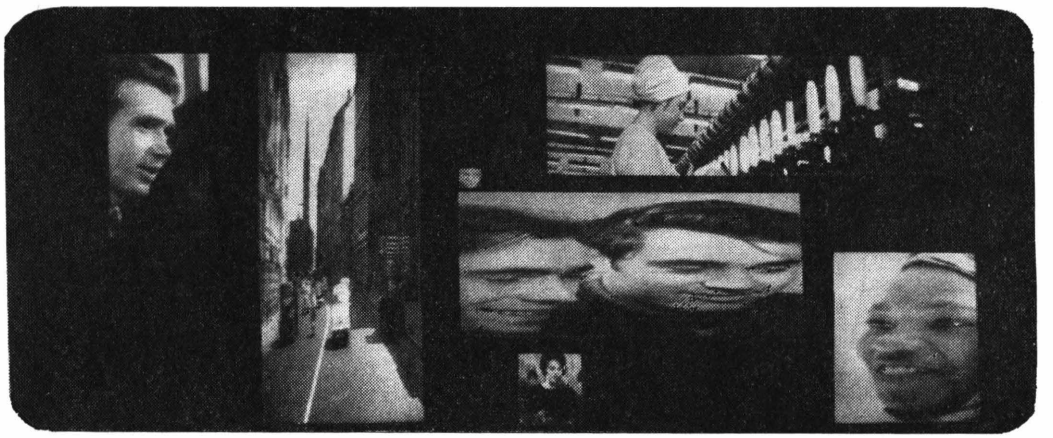


азы
вмещения
ображения
мягкими
нтурами



Фазы полиэкрана с жесткими контурами





Сочетание в одном плане нормального вытянутого по вертикали и растянутого по горизонтали изображений

Наум МАР

Откровенный разговор

Об одном московском весеннем вечере, проведенном в беседе с итальянским кинорежиссером Луиджи Коменчини

Неделя итальянских фильмов уже подходила к концу, были показаны почти все присланные из Рима ленты. Оставался последний для наших гостей московский вечер — на следующий день утром им предстояло улететь в Италию. Именно в этот день, накануне их отъезда, я познакомился с Луиджи Коменчини, фильм которого «Все по домам» удостоился на Международном московском фестивале 1963 года высшей награды и привлек сердца советских зрителей поэзией правды, силой реалистического ви́дения жизни народа. Очень мягкий, подчеркнуто деликатный, естественно демократичный человек, он напоминал мне скромного учителя или многоопытного хирурга, не привыкшего с кем-либо сразу обсуждать томящую его проблему сложной операции. Мы познакомились и условились встретиться вечером у него, в номере гостиницы «Москва».

...Город Сало, где родился Луиджи Коменчини, находится в Северной Италии и стоит на берегу одного из самых поэтичных озер страны — Гарда, славящегося своей почти декоративной красотой. Юноша собирался посвятить себя архитектуре и обучался этому древнему искусству в соседней Франции. Здесь его и настигло первое увлечение кино. Он с жадностью смотрел фильмы, собирал старые киноленты. Собирал где только можно, включая неведомые склады и глухие чердаки, собирал старательно, терпеливо, не предполагая, что эти первые найденные им кинофильмы не так уж много лет спустя положат основание знаменитой Итальянской кинотеке, поистине бесценному для мирового кинематографа источнику истории всемирного экрана.

Но, казалось бы, уже наметившаяся дорога не оказалась стремительно прямой. Коменчини становится журналистом. Поначалу он пишет рецензии, эссе, а затем работает критиком миланской «Авангарди», еженедельника «Темпо» и, наконец, в журнале «Корренте». Именно здесь он решительнее сблизился с кинематографией и в 1946 году рискнул поставить документальный фильм «Дети в городе», который вскоре удостоился национальной премии «Серебряная лента». Пожалуй, с этого все и началось. Всерьез и надолго он попал в объятия профессионального кино и вот уже два десятилетия не намеревается «вырываться» из них... Поначалу сценарист, потом режиссер, он создал фильм «Запрещено красть», в котором с жесткой реалистичностью рассказывает о черной жизни беспризорных в голубом Неаполе. Острая проблема национальной жизни заявила о себе с экрана с бескомпромиссной твердостью.

Точно так же, как в жизни, и в кино все ему было интересно и важно. Он поставил веселую ленту «Хлеб, любовь и фантазия», и Италия была ему признательна за добрый чистый смех, который у итальянцев ценится очень высоко. Затем (я опускаю здесь названия ряда фильмов Коменчини — их достаточно много) он поставил трагикомедию «Все по домам». Между прочим, когда мы условливались с Коменчини о вечерней встрече, наша краткая беседа бегло коснулась того, к какому жанру он испытывает самое большое тяготение и справедливо ли считать его комедиографом.

— Я сделал в своей жизни немало фильмов,— заметил режиссер.— Конечно, не все, видимо, удачные, хорошие. Но я не могу себе представить фильма без элемента сатиры и юмора. По-моему, это самый важный элемент, оставшийся от итальянского неореализма. Картина «Все по домам», как известно, посвящена драматическим событиям, и вместе с тем ее проблематика несет и немалую комическую нагрузку. Я помню вечер, когда в Москве в кинотеатре «Россия» демонстрировали этот мой фильм... Признаться, то был лучший киносеанс в моей жизни, так тонко московский зритель принимал все события, весь, до самых деталей, режиссерский замысел, так глубоко размышлял он, когда экран рассчитывал на это размышление, и так щедро смеялся, когда в фильме происходили смешные события... Я не верю, что кинематографию можно разделить

на жанры, хотя бы потому, что жизнь тоже не делится на жанры. В минуту самого страстного объяснения в любви может произойти нечто смешное, точно так же как оно может случиться и во время похорон... Самое верное изображение жизни, видимо, предполагает, что слезы и улыбка могут оказаться рядом. Так, как в жизни.

...Двадцать три фильма почти за двадцать лет создал сам и в соавторстве с другими мастерами Луиджи Коменчини. С двадцать третьим он вновь прилетел в Москву, порадовавшую его своей искренностью и теплотой даже в лютые для итальянца московские морозы. Это была «Невеста Бубе» с Клаудией Кардинале в заглавной роли. Фильм снят по популярному в Италии роману Карло Кассолы и был представлен продюсером Франко Кристальди в программе недели.

...Однако пора торопиться. Скоро восемь вечера, и синьор Коменчини, видимо, ждет меня в гостинице «Москва», как это было условлено.

— Вот и хорошо, что пришли,— гостеприимно встретил меня Коменчини.— Только извините, через десять минут я закончу разговор с одним человеком и тогда полностью в вашем распоряжении. Хорошо?

Пожалуйста, если я не помешаю этой беседе на бурном итальянском языке... А жену мы не потревожим? Коменчини показывает рукой на дверь, где в соседней комнате после хлопот московского дня она только что улеглась спать... Они уже собрались в путь, домой, в Рим. Две аккуратно упакованные гумовские балалайки. Пачка, видимо, подаренных книг и альбомов, русские игрушки. Домой надо приезжать с подарками...

Пока я размышлял над вопросами предстоящего интервью, хозяин и его собеседник заканчивали разговор.

— Теперь я слушаю только вас, — сказал мне Луиджи Коменчини, устроившись поудобнее в кресле, совершенно справедливо полагая, что десятью минутами со мной, пожалуй, не рассчитаться.

За вопросами дело не стало. Собственно говоря, первый из них я уже поставил утром: что в итальянском кино сейчас происходит наиболее важного?

— Ничего себе вопросик,— улыбается Коменчини.— Этой темы хватило бы на добрую библиотеку исследований... Но попробуем разобраться и возьмем, как говорится, быка за рога. Но прежде всего, знаете ли вы, что кинорынок Италии наводнен иностранными фильмами? В кинопотоке, заливающем наши кинотеатры, преобладают, так сказать, два жанра — шумные детективы типа фильмов о Джеймсе Бонде и шикарные вестерны «За пригоршню долларов» или «Дырявый доллар», который в 1965 году возглавил таблицу кассовых сборов. Это, так сказать, два наиболее четких течения, которые, отмечу сразу, не имеют никакого отношения к собственно итальянскому кино. Италия выпускает сейчас около 200 фильмов в год, но лишь половина этого числа является истинно итальянским кинопроизводством. Цифру 200 я называю так, на глазок, но то, что итальянцы производят лишь половину из них, абсолютно точно!

— Можно эти сто фильмов каким-либо образом сгруппировать?

— Что сказать вам по этому поводу?— мой собеседник чуть растерянно разводит руками.— Вопрос понятен, но, увы, сейчас трудно говорить о каких-либо течениях, школах в итальянском кино. У нас просто работает группа интересных режиссеров, и, если заняться каким-либо анализом, то, вероятно, можно говорить только о них... Разумеется, это мое личное мнение, и, как вы понимаете, я не настаиваю, чтобы оно было приемлемо для всех...

Предупредительность Луиджи Коменчини была такой искренней, какая всегда отличает не только прямодушного, но и принципиального человека. Ну что ж, коль скоро он считает, что «материк» итальянского кинематографа сейчас разделен, так сказать, персональными границами, не остается ничего иного, как отправиться в путь по этому предложенному маршруту.

— Начнем с Федерико Феллини... Как вам известно, сейчас он занят фильмами, обращенными к психологическим проблемам, в том числе к проблеме подсознания. «Восемь с половиной», по-моему, это шедевр. А вот его последняя картина меня не взволновала... Феллини достигал прекрасного результата тогда, когда говорил о себе и от себя. Вспомните «Маменькиных сынков», «Дорогу», «Сладкую жизнь»... К слову, каждая из этих лент в чем-то автобиографична. И это, конечно, не случайно. А в «Джульетте и духах» он пытается передать анализ чувств, размышлений женщины, много говорит, рассуждает, «чувствует» от ее имени, но это не ее, а его, Феллини, суждения, его ход, прием, манера, приписанные героине... Я думаю, что в «Джульетте» слишком много бесцельного секса в стиле «барокко»...

— Итальянские газеты писали, что этот фильм Феллини не встретил на родине восторженного приема...

— Да, это так... Судя по всему, его постигла неудача... Некоторые даже считают, что режиссер находится в полосе творческого кризиса... Но я, признаться, хотя часто работаю с ним в одной студии, к сожалению, не взялся бы ответить на этот вопрос. Об этом лучше всего сказал бы, видимо, сам Феллини.

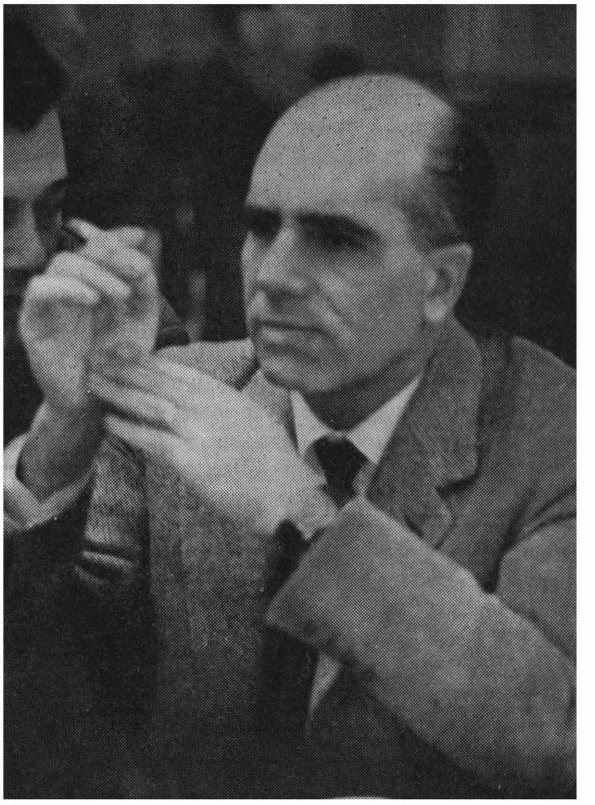
...Коменчини сожалеюще развел руками, мол-де, в этом случае — пас. И я понял этот откровенный жест: «великий Федерико», как об этом часто пишут в Италии, окружил свою работу столь плотной за-

весой секретов и таинственности, что даже друзья не знают, что он задумал и что в действительности делает. Сейчас Феллини занялся новым фильмом. Об этом оповестило объявление в римских газетах, приглашавшее всех желающих в возрасте от 25 до 70 лет прийти в киноконтору в Риме на вия Национале, 36, имея при себе только фотографии. Стало известно, что Феллини решил подарить национальному экрану 10 новых, ранее неведомых киноактеров и 10 киноактрис... Разумеется, сотни людей примчались по первому зову режиссера — юноши и девушки, старики и старухи и просто почтенные люди среднего возраста... Но что это за фильм, в котором удачникам предстоит сниматься, как будет называться он? «Не знаю. Клянусь, я даже не подумал о названии,— ответил на этот вопрос Феллини.— Если бы оно у меня было, то я с большей легкостью строил бы вокруг него фабулу. Увы, я даже толком не знаю пока, каков будет сюжет этого фильма. Знаю только, что ему нужен герой. Возможно, эту роль сыграет Марчелло Мастроянни, если ему не помешает его работа в театре. Имя Мастроянни, однако, не имеет решающего значения. В фильме не будет знаменитых актрис. Только дебютантки... Знаю, что фильм будет сниматься в Риме, а некоторые эпизоды в Нью-Йорке, Амстердаме, Кельне... Он расскажет о жизни целого города. Точнее — Рима, душу которого я хорошо знаю... Мне понадобится множество гостиничных номеров, пансионов, меблированных комнат... Что еще сказать о фильме? Это будет «рассказ по спирали», то есть лента с законченным сюжетом...»

Следуя своему обычаю, Феллини начал работать над фильмом, не имея ни одной строки сценария.

Вспоминая обо всем этом, я понял, почему Коменчини развел руками: да, творческая автономия в этом случае, видимо, достигла вершины... Это — Феллини! А как другие? Например, Пьер Паоло Пазолини, чье «Евангелие от Матфея» тоже было представлено в программе недели?

— Он закончил новый фильм «Птицы большие и малые». Никто еще не видел картину. Автор, конечно, помалкивает... Джерми остался верен сатире — теме обнажения нравов и пороков общества. Однако сейчас его постигла, на мой взгляд, неудача. Он снял фильм «Дамы и господа», перенеся почему-то важную тему критики буржуазного общества в... венецианскую провинцию. Каждый занят своим. У каждого — свое. Я очень уважаю Моничелли, ценю его картину «Товарищи». Очень хорошая работа, которая, к сожалению, не имела кассового успеха. Увы, развлекательно-сексуальная тема легче находит дорогу к таким состоятельным продюсерам, как Карло Понти, и дает кассовый успех. Моничелли тоже ушел от общественной темы в фильме «Казанова 70». Фильм имел зрительский успех, но подвергся резкой критике в прессе—одно другого у нас не исключает... Сейчас Моничелли осуществляет свой старый замысел, снимает фильм, повествующий о наемниках в средние века...



Луиджи КОМЕНЧИНИ

— В средние?

— Да, в средние... Это связано с экономическими обстоятельствами... Заметьте, ни один фильм Микеланджело Антониони не имел в Италии должного кассового успеха. Даже его знаменитая «Красная пустыня». Сейчас ему приходится думать над новым фильмом, который поправит дела... А ведь проблема доходности фильма стоит перед каждым из нас. Я тоже имел не слишком большое удовольствие встретиться с ней лицом к лицу. Это испытали и Пазолини и, пожалуй, все остальные. Но режиссер не может делать фильм для... полки. Создавая картину, режиссер страдает, порой не спит и не ест, испытывает танталовы муки, если он действительно художник и мастер... И вдруг — зритель равнодушен. Не идет, не хочет смотреть картину. Конечно, это не слишком приятный итог...

— Вероятно, он имеет свои причины...

— Конечно! В итальянском кино сейчас нет единого стиля, единой школы или направления. Более

того, у каждого из крупных режиссеров тоже нет своей единой линии... Все заняты тем, чтобы фильм имел успех. И он должен его иметь, ибо фильм — это не слишком дешевый продукт труда: в итальянских условиях неудача картины нередко означает разорение, разумеется, речь не идет о наших тузах. Вот почему я не всегда могу согласиться с итальянской критикой, которая нередко обрушивается на фильм, имеющий успех у зрителя, и восхваляет картины, которые зритель не смотрит...

Нетрудно понять разъяснение Луиджи Коменчини, ибо всем хорошо известно, что деловую конъюнктуру на итальянском кинорынке, по сути, решают трое безмолвных князей экрана—Понти, Де Лаурентис, Рицколи... Когда Карло Понти прошлым летом приезжал в Москву на фестиваль, я, интервьюируя его супругу Софию Лорен, между прочим легкомысленно спросил его:

— Вероятно, ваши дела идут не хуже, чем у супруги?

— Оказывается, вы интересуетесь не только проблемами творчества Софии,— тихо ответил мне продюсер, дав тем самым понять, что у него существуют проблемы, которые он не считает возможным обсуждать.

Теперь Понти уже «не вмещается» в тесных границах национального рынка. И не только потому, что участие Софии Лорен в любом фильме обходится продюсерам в миллион долларов, но и потому, что он весьма умело использует ситуацию, которая сложилась на итальянском кинорынке. Если Карло Понти затрачивает на фильм 700 — 800 миллионов лир, то, естественно, он считает необходимым не только вернуть расходы, но и получить должную прибыль. Экран без прибыли для Понти —это пустой звук. Равно как и для Анджело Рицколи, многоопытного книгоиздателя, сделавшего ставку на Феллини и Антониони. Картина «Джульетта и духи» была представлена в Москве зрителям именно им — Рицколи...

Луиджи Коменчини с болью и горечью говорил о деловой стороне жизни итальянского кино.

— Да, у нас довольно сложная ситуация,— продолжал он. — Дорогой фильм требует больших средств. Хороший фильм не всегда способен окупиться в Италии. Я говорю «дорогие» и «хорошие»... Жизнь установила свои финансовые отметки в кино. Если фильм стоит 200 миллионов лир — он еще может окупиться в Италии и остаться итальянским фильмом, над ним меньше довлеет иностранное влияние. Если на производство картины затрачено 300 миллионов лир — приходится делать ее совместно с Францией, ФРГ, Испанией... А если, не приведи бог, он должен выйти за священную границу миллиарда лир, то участие в производстве американского капитала становится совершенно обязательным. Это значит — американские актеры, соответствующий, весьма выгодный для второй стороны договор о прокате и все прочее. Одним словом, тот, кто платит деньги, тот, как водится, и музыку заказывает...

— Видимо, это очень дорогая «музыка», если в фильме участвуют звезды?..

— Разумеется! Если в картине намечается участие Софии Лорен или Марчелло Мастроянни, она уже с самого начала не может быть итальянской. Непременно надо звать на помощь американцев, американские капиталы...

— Но подобная конъюнктура, естественно, не может не влиять на содержание фильмов, на развитие киноискусства...

— Вы весьма деликатны,— улыбается Коменчини.— «Не может не влиять»?.. Еще как влияет! При этом весьма отрицательно... Вам, видимо, трудно будет понять все обстоятельства этого процесса, ибо Советский Союз кроме всего прочего это еще особый и к тому же богатый кинорынок. У нас в Италии совсем иная обстановка. Положение итальянского кино подорвано телевидением. Эта общеевропейская беда у нас особенно остра. До такой степени остра, что порой становится невыгодно производить фильмы. Вот почему часто приходиться искать союза с иностранным капиталом. И это плохо сказывается на качестве итальянских фильмов.

— Итальянских?

— Да, так приходится их именовать, хотя, как вы сами понимаете, иностранные деньги нередко приводят к деформации национального фильма. Но что поделаешь? Мы должны добиваться успеха в зарубежных странах и вместе с тем следить за тем, чтобы созданное нами произведение искусства обязательно носило национальный характер. Разумеется, это нелегко, ибо прокатчики не хотят брать фильм, если в нем не снимались крупные актеры. А присутствие «звезды» поглощает так много средств, что для всего остального остается очень мало денег... «Звезды» — это проблема! Вот почему сделать итальянский фильм с участием Софии Лорен становится все труднее и труднее...

Коменчини снова грустно вздыхает и вновь разводит руками. Его нетрудно понять.

— Самая большая прелесть работы в кино,— продолжает он,— заключается в том, что здесь возможны чудеса. Три года я мечтал о «Бубе», а все предрекали мне провал. В действительности фильм уже собрал на 15 февраля 1966 года 1 миллиард 100 миллионов лир. Это ведь чудо! Еще пример: Джерми делал хорошие фильмы. Но в конце концов он увидел, что они стали дорогими и не окупаются. И вот на волне отчаяния — продюсеры были мрачны —

появляется «Развод по-итальянски». Фильм прошел с большим успехом, и сейчас Джерми может делать то, что хочет... Вот почему нам остается верить в кино!

— Что вы можете рассказать о своей новой работе?

— Я хотел продолжить работу над своей давней темой — о первом периоде послевоенной жизни. Но продюсеры утверждают, что-де публика не хочет ничего больше видеть о войне... Да, огорчительно думать, что итальянское кино оказалось в столь трудном положении после мыльного пузыря «экономического чуда». И еще печальнее наблюдать, как вкусы нашей публики развращают сексом, бесконечными постельными изысками, насилием, убийствами... Не удивительно, что некоторые продюсеры долгие годы занимались производством лент, с начала до конца посвященных дамскому белью и обнаженным спинам, или созданием собственных итальянских «вестернов»... Простите за повтор, но я не могу не упрекнуть часть итальянской критики, поддерживающей и превозносящей такие фильмы, наполненные альковными коллизиями...

— Значит ли все это, что итальянский неореализм навечно завершил свой путь?

— Ну что же, все наши школы когда-то должны прийти к упадку. Надо продолжать поиски. Я верю, что молодая поросль нашего кинематографа скажет свое слово. Их нынешние ошибки являются источником будущих успехов. Правда, при этом надо учитывать перспективы развития нашего грозного соперника — телевидения. Это очень серьезное обстоятельство!

...Было уже довольно поздно, когда мы закончили разговор. Луиджи Коменчини был дружески откровенен, и это, пожалуй, осталось самым приятным ощущением того первого по календарю весеннего московского вечера, прихваченного легким морозцем.

Рауль КУТАР

Дневной свет

До Годара операторам требовалось абсурдно много времени для освещения кадра. Оператор настаивал на двухчасовой репетиции, прежде чем заснять прямую горизонтальную панораму. Часто он применял определенные ракурсы, определенные движения актеров только для собственного удовлетворения и для того, чтобы еще раз напомнить о своем существовании. Фильмы постепенно превращались в комбинацию элементов, которые в действительности не имели ничего общего с кино. Это был как бы коллективный цирк, в котором каждый участник группы делал свой выход.

Годар не говорил оператору: «Вы должны снимать так-то или по-другому, в ракурсе или против света и т. д.». Он говорил ему: «Я хочу от вас только одного. Вы должны заново открыть, как можно п р о с т о снимать». Работы Годара и других мастеров потому так впечатляют, что для них фильмы — это настоящее кино. Именно кино.

Рауль Кутар — один из известнейших французских кинооператоров, участник создания многих значительных французских фильмов последних лет, постоянный сотрудник Жан-Люка Годара и Франсуа Трюффо. В своей статье (которую мы перепечатываем с незначительными сокращениями из журнала «Сайт энд саунд») Кутар рассказывает о ряде своих профессиональных «секретов», о методе работы Годара с оператором. Статья иллюстрирована кадрами из фильмов, снятых Кутаром.

Совершенно очевидно, что с того момента, когда оператор согласился возвратиться к простоте и перестал стараться быть интересным, общий стиль изображения должен был измениться. Потому что, когда операторы делали свои «цирковые выходы», изображение становилось излишне экстравагантным.

Я хорошо понял это во Французском обществе фотографов на улице Клиши. До того как начать работать в кино, я был фотографом, а на улице Клиши в то время ученики следовали в основном двум стилям фотографирования. Существовали жанровые фотографии — уличные зарисовки и репортажи, снятые «скрытой камерой», которые наши инструкторы считали недостаточно интересно освещенными. И еще были фотографии, где освещение было искусственным. Они, эти фотографии, моментально рождали ощущение того, что объект уже не являлся куском реальной жизни, а что он был тщательно скомпонован и освещен целой системой осветительных приборов. Можно сказать, что и все фильмы снимались и освещались подобным же образом.

Однако старомодные портреты, снятые полвека назад, тоже представляют собой подчас настоящие фотографии, на которые можно смотреть очень долго и которые возбуждают интерес и волнение. Снимались эти фотографии в студиях, освещенных одним большим окном, дневным све-

том, настоящим, красивым и естественным светом дня. И кинооператор никогда не должен забывать о том, что глаз зрителя естественно привык к нормальному дневному свету. Дневной свет обладает магической способностью всегда быть наиболее совершенным и естественным. Дневной свет схватывает подлинное выражение лица и взгляда человека.

●

Человеческий взгляд проникает в глубину комнаты, потом через секунду переходит на окно, и его не беспокоит такой переход. Но такой переход беспокоит камеру, вернее, он беспокоит пленку. В этом и заключается задача оператора — сохранить красоту естественного света на экране, какими бы ни были движения актеров, скажем движения Анны Карины или Бельмондо по комнате в «Безумном Пьерро». Это именно то, чего хотел Годар, когда он сказал мне в своей обычной, неторопливой манере: «Мсье, мы должны быть предельно простыми».

Впрочем, сам Годар не так-то уж прост. Он обычно сразу хочет очень многого. Он хочет снимать без приборов, он вспоминает и хочет повторить кадр из фильма Ланга, который видел шесть месяцев назад, а левую часть кадра он хочет сделать такой, как у Ренуара. Он уже не уверен, какой же кадр он хочет сделать в самом деле, и уже не может этого как следует объяснить. После того как он мне все изложит, он просит меня и всех остальных покинуть декорацию на то время, пока он будет думать, каким же образом он все-таки будет снимать. А когда я возвращаюсь, то обнаруживаю, что это будет совсем иной кадр. И все-таки ему бы хотелось, чтобы белый свет, который освещает угол стола в кадре (к сожалению, очень короткий план), был, как в фильме Гриффита, а он не уверен, был ли этот белый свет у Гриффита получен специально или явился следствием лабораторной обработки, которая сильно отличается от нашей, и т. д. и т. д. Нет, Годар совсем не так прост.

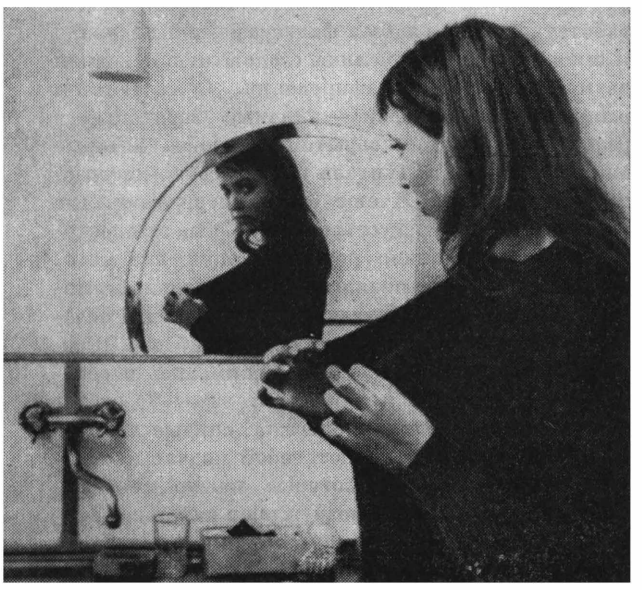
Я вспоминаю один из очень редких случаев нашей работы в павильоне. Это был длинный павильонный эпизод, состоящий из ряда планов большого метража в фильме «Женщина есть женщина». Движения камеры должны были быть так сложны и сверхъестественны, что Годар решил обречь себя на съемку в павильоне.

В чем же заключается смысл павильонной съемки? Облегчает ли она работу? В студии, например, можно поднять заднюю стенку декорации и освободить место для камеры и одного или двух осветительных приборов. Я как раз так и хотел сделать. Годар сказал мне: «Нет. Мы не должны двигать стенку. Во время этого напряженного объяснения между мужем и женой мы не можем менять точку съемки и прибегать к трюкам».

Еще одно преимущество павильона заключается в том, что в особо сложных сценах такого рода, как в фильме «Женщина есть женщина», художник может так сконструировать декорацию, что операторская тележка будет более или менее свободно двигаться по комнате, не создавая для оператора дополнительных трудностей. Я сказал Годару: «Измените декорацию, отодвиньте эти два предмета друг от друга, я не могу их обойти при движении». Его ответ: «Об этом и речи быть не может. Молодожены Латинского квартала живут обычно в квартирках, где и повернуться негде. Я имею дело как раз с такой четой. Придется уж вам как-нибудь приспособиться».

Третье — основное — преимущество студии — леса, на которых устанавливается свет. Мы снимали фильм «Женщина есть женщина» в цвете, а цветная пленка в то время была низкой чувствительности, поэтому необходимо было осветить декорацию хотя бы минимальным светом, чтоб получить изображение. Я так и осветил декорацию — лампы находились на лесах и светили сверху. Снимая эпизод, где Анна Карина и Жан-Клод Бриали ложились в постель, Годар попросил меня уйти, обдумал сцену, опять позвал меня, наговорил добрую сотню новых требований, никогда до

«Отдельная банда»



конца не договаривая фразу, ссылаясь минимум на двадцать фильмов, которых я не видел. Я кое-что поправил, и мы начали снимать. Через две-три минуты Годар все остановил. Он сказал Анне: «Что с тобой случилось? Ты ведь не так ложишься спать дома».

Он поставил себя на место Анны. Потом он сказал: «Мы совершенно сошли с ума. Мы пытаемся снять Анну, когда она ложится спать, в комнате, где нет потолка. Анна еще ни разу не спала в комнате без потолка». А потолок, естественно, дорого стоит. Продюсер спросил Годара: «А мы хоть увидим этот потолок в фильме? Может быть, без него можно обойтись?» «Мы его вообще не увидим,— сказал Годар,— но если не будет потолка, Анна не сможет сыграть эту сцену. Мы должны сделать потолок».

Итак, у нас появился потолок. Я уже не располагал лесами, чтобы осветить комнату, мы не могли передвигать стенки декорации. Сцена была уже уточнена, а мы не могли ее теперь осветить. В сущности, все преимущества студии исчезли, и в конце концов декорация стала представлять собой обыкновенную комнату со всеми своими проблемами.

После этого к павильону мы уже не прибегали, потому что с таким режиссером, как Годар, оператор имеет большую свободу и большие возможности, снимая в естественном интерьере.

●

Годар даже еще более настойчив, когда решаются вопросы выбора пленки и ее лабораторной обработки. Здесь мне придется придерживаться технической терминологии — у меня нет выбора.

Пленка и лабораторный процесс — это восемьдесят процентов качества изображения: его совершенства и тонкости передачи тонов, его эффекта «отсутствия эффекта», его настроения и тональности. Это фактор, о существовании которого публика даже не догадывается.

Мне обычно говорят, что «Лола» — отлично снятый фильм. «Можно ли это объяснить вашим отношением, вашим настроением? Или новыми образцами осветительной техники? Или, может быть, фотогеничностью Анук Эме?» Частично это можно объяснить и этими факторами, но главное и основное — это то, что фильм «Лола» снимался на великолепной пленке «Геверт 36», которую фабрика сейчас перестала выпускать. Поэтому мне с тех пор никогда больше не удавалось получить тех насыщенных черных тонов, тех удивительных белых тонов, ту зернистую структуру реального и нереального, которая, на мой взгляд, создала семьдесят процентов лиризма «Лолы».

«Карабинеры»

Годар это знает. И когда встает вопрос о пленке, он уже не медлит. Когда мы приступили к нашей первой совместной работе над фильмом «На последнем дыхании», он сказал мне: «Хватит с нас слащавости: мы будем снимать при естественном освещении. Вы были раньше фотографом. Какую пленку вы предпочитаете?» Я сказал ему, что любил работать на пленке «Ilford H. P. S.». Тогда Годар заставил меня сделать ряд пробных фотографий на этой пленке. Он их сравнил с другими, и мы сделали еще несколько разных проб. Наконец Годар сказал: «Это именно то, что я хочу».

«Нежная кожа»

Мы поехали на пленочную фабрику в Англию, и там нам сказали, что, к сожалению, этот тип «Н. Р. S.» не выпускается для кинокамер, а предназначается исключительно для фотографии. «Вам придется отказаться от вашей затеи»,— сказали нам. Но Годар никогда не сдается. Для фотоаппаратов фабрика выпускает бобины по 17,5 метра. Перфорации несколько отличаются от кинопленочных перфораций. Годар решил соединить вместе несколько 17,5-метровых кусков, так, чтобы их можно было зарядить в киносъемочную камеру. Он также предложил снимать на аппарате «Комифлекс», грейфер которого имел точно такие же зубья, как и лентопротяжный механизм фотоаппарата «лейка», на который пленка «Ilford H. P. S.» была рассчитана. Профессионалы пришли в ужас от этих предложений.

Но на этом дело не кончилось. Только один фотографический проявитель давал очень хорошие результаты — это был фенидоновый проявитель. Мы предприняли ряд проб и пришли к заключению, что надо удвоить чувствительность эмульсии при проявлении — такие опыты привели к великолепным результатам. Годар обратился в лабораторию с просьбой обрабатывать пленку в фенидоновом проявителе. Но лаборатория отказала ему. Машина лаборатории пропускает за один час 3000 метров стандартной пленки типа «Кодак». Лаборатория не могла остановить обычный процесс для мсье Жан-Люка Годара, которому в день надо было проявлять не более 1000 метров.

Но когда мы работали над картиной «На последнем дыхании», нам здорово повезло. В лаборатории где-то в углу была обнаружена еще одна машина, которая в то время не работала; ее-то мы и использовали для своих опытов. Нам разрешили использовать эту маленькую машину и в ней обрабатывать скрепленные в большие бобины куски пленки «Ilford H. P. S.».

После этого нам удалось еще раз применить эту машину в работе над «Маленьким солдатом». Когда же мы вновь явились в лабораторию, чтобы договориться об использовании той же машины для обработки материала к «Карабинерам», ее уже там не оказалось.

Во время съемок «Карабинеров» возникли новые трудности. Годар сказал: «Сценарий я продумал. Я знаю, как надо снимать войну, но нам потребуется специальная обработка для нашего материала. Почему во всех фильмах о войне изображение такое неудовлетворительное? (За этим последовали отрывочные описания минимум сорока пяти кадров из разных фильмов...) Изображение неудовлетворительное потому, что серые тона получаются слишком мягкими. В «Карабинерах» я хочу получить контрастное изображение с настоящими сочными белыми и черными тонами. Серый тон должен появляться лишь в трех или четырех планах. Если мы этого не добьемся, то вся наша работа будет пустой тратой времени и мы не снимем настоящей картины о войне».

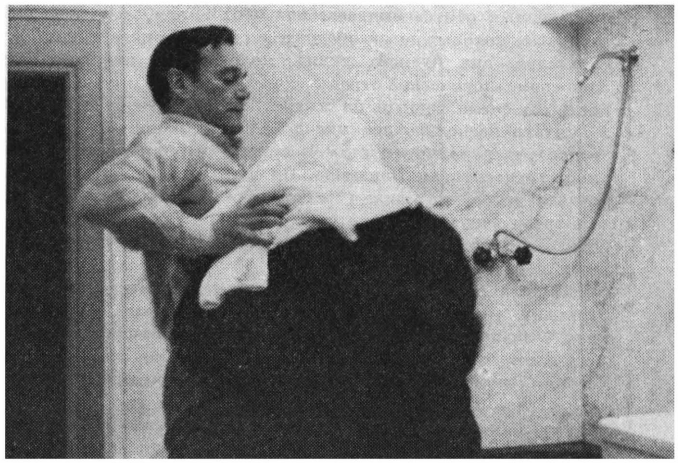
На этот раз Годару удалось каким-то образом убедить обработчиков лаборатории изменить обычный процесс обработки на время наших съемок. Мы получили разрешение применить специальный режим проявки. И Годар получил свои четыре серых тона. Но это был исключительный случай.

В «Безумном Пьерро» мы столкнулись с проблемой цвета. С тех пор как чувствительность цветных пленок удалось сильно повысить, оператору уже не приходится сталкиваться с теми огромными трудностями, которые были раньше. Но все-таки когда оператор снимает на цветной пленке, ему всегда приходится помнить о том, что ни одна пленка не является столь же чувствительной к свету, как человеческий глаз. Проблема заключается в том, что какую бы технику мы ни применяли при съемке и какой бы совершенной лабораторной обработке ни подвергли отснятый негатив, цветная пленка типа «Техниколор» никогда не будет иметь необходимой гибкости. И все привыкли к этому.

Здесь я остановлюсь только на проблеме грима. Грим является очень существенным фактором при цветной съемке, и это легко понять. Поскольку цветопередача пленки не постоянна, при лабораторной печати установщики света должны ориентироваться на какую-то ключевую деталь кадра, для того чтобы восстановить в позитиве правильную цветопередачу. Такой ключевой деталью принято считать лицо актера. (В практике часто применяется цветоустановка по серой шкале, которую обычно снимают в конце каждого плана.) Все гримеры прошли обучение американской технике по системе «Техниколор». Грим на лицах актеров имеет сильный красный оттенок — этого требовал данный тип пленки. Когда в лаборатории хотят исправить красный цвет, то добавляют обычно немного синего. А что касается Годара, который имеет страсть к съемке предметов и людей на фоне совершенно белых стен, весь эффект начисто пропадет, если стены приобретут красноватый оттенок.

Этот красный грим — бессмысленная привычка. Фотографы-любители знают, что можно получить прекрасные результаты, если снимать на пленке «Кодахром» своих жен без всякого грима. Когда мы работали над фильмом «Женщина есть женщина», Годар попросил сделать нейтральный грим, очень светлый и слабый. Если были моменты, когда нам приходилось добавлять чуточку цвета для исправления одного-двух световых эффектов, то мы решили применить сероватый тон поверх грима. Мы попробовали, и получилось хорошо. Это то же самое, что и с лабораториями: у гримеров свои привычки, свои установленные методы работы, и поэтому представляет огромные трудности уговорить их изменить старые методы. Годару всегда приходится повторять много раз: «Господа, пожалуйста, попроще!»

Перевод с английского М. ГОЛДОВСКОЙ



Диалог о польском документальном кино

«Черная серия»... Это мрачноватое выражение мы впервые услышали лет десять назад от наших коллег, польских кинодокументалистов. Не раз мы смотрели фильмы этой серии, весьма бурно обсуждали их, ставили под сомнение правомерность постановки тех или иных проблем. Материал картин был для нас тогда непривычен и спорен. Бесспорными были мастерство и творческий поиск...

Одним из таких фильмов был и фильм режиссера Е. Зярника «Городок». В этом десятиминутном, но чрезвычайно емком фильме, снятом в 1957 году, поднималась важная для жизни страны проблема — судьба маленьких, населенных ремесленниками польских городков, которые волею обстоятельств оказались вне бурной жизни молодой социалистической страны... Фильм острый, очень точный по мысли...

Спустя несколько лет мне довелось встретиться во время съемок с главным архитектором Варшавы. Он рассказал мне, что фильм «Городок» смотрели депутаты сейма и по поднятым в нем вопросам приняли ряд важных постановлений.

Прошло время — и «проблема маленьких городков» перестала быть для Польши проблемой.

Фильм так называемой «черной серии» помог сделать доброе дело. Не в этом ли самая дорогая награда автору, большая, быть может, чем самые высокие фестивальные призы!

Недавно я был в Польше, встречался и беседовал со своими коллегами и, конечно, смотрел их фильмы. Я просмотрел около тридцати фильмов разных лет — и старые, уже хорошо знакомые, и новые, только что законченные. Ретроспективный просмотр объяснил мне становление принципов работы польских документалистов, еще раз утвердил меня в мысли, что дело не в материале фильма, каким бы «черным» он ни был, дело в той позиции, которую занимает автор.

Почти во всех фильмах, созданных на трудном, подчас драматическом жизненном материале, позиция польских документалистов — это позиция публициста-гражданина, кровно заинтересованного в решении тех проблем, которые он отражает в своем произведении. А в отрицании зла, как известно, не меньше пользы, чем в утверждении добра.

Наступательный характер польской кинопублицистики, возбуждающий общественную активность в борьбе за новое, сегодня уже ни у кого не вызывает сомнения. В этом видят смысл своей деятельности наши польские коллеги.

О польской документальной кинематографии немало сказано, а еще больше написано. Некоторые кинокритики, хорошо знакомые с состоянием мирового документального кино, считают ее одной из самых сильных. Не раз фильмы, созданные киножурналистами Польши, получали самое искреннее признание у искушенного и неискушенного зрителя и высшие премии на международных фестивалях.

Казалось бы, такой успех мог привести наших польских коллег к самодовольной успокоенности и к фетишизации фестивальных критериев, к тому самоповторению, которое отнюдь нельзя назвать развитием собственных принципов.

Нет, с польскими кинодокументалистами этого не произошло. Наоборот — они недовольны собой и своими фильмами. Больше того, они говорят о кризисе... И это не кокетство, а вполне искреннее мнение, которое разделяют многие польские документалисты.

Что касается меня, то я был рад той подлинно гражданской и творческой строгости, о какой они подходят к оценке своего труда и которой, увы, так недостает нам, советским документалистам.

Не в той ли всеядности, не в равнодушии ли к работе своих товарищей, а иногда и к своей собственной кроются причины неудовлетворительного состояния нашей документальной кинематографии?

Этот вопрос я задал самому себе после того, как познакомился со статьей польского режиссера Е. Зярника, который весьма самокритично оценивает сегодняшний день польского документального кино.

Думаю, что в этой статье, написанной в форме диалога, затронуты вопросы, которые могут быть интересными и для нас, советских киножурналистов.

Л. МАХНАЧ

Почему нет шедевров в польском документальном кино за последнее время?

Почему критики и сами документалисты так часто употребляют слово «кризис»?

Правда, некоторые считают, что это только временное снижение уровня, вызванное обычными трудностями роста. Даже если это действительно так, стоит прислушаться к беседе, которая могла бы произойти между людьми, отражающими две бытующие в нашей среде точки зрения.

Скептик. О чем тут говорить? Нет никакого сомнения в том, что это самый настоящий кризис. Последние документальные картины, получившие широкую известность, созданы несколько лет назад.

Оптимист. Я могу согласиться, что нет сейчас выдающихся работ, но есть немало хороших и очень хороших. К ним можно причислить и «Мою улицу», получившую первую премию на Краковском фестивале в 1965 году, и «Вторники, четверги, субботы...».

Скептик. Да, неплохие картины... Но это ведь не «Музыканты» и не «Рождение корабля». И дело не в отдельных удачах, ибо они тонут в весьма неблагополучном общем потоке.

Оптимист. Такой тезис звучит, казалось бы, убедительно, но попробуем посмотреть со статистической точки зрения... На Варшавской студии документальных фильмов каждый год снимается около 50 картин, значит, за последние 10 лет снято около 500, а сколько из них можно поставить рядом с этими двумя?

Скептик. Увы, не больше десяти...

Оптимист. Пусть так. Но и этого было бы достаточно, чтобы в мире стали говорить о польском документальном кино. А если присмотреться к тому, что делается сейчас на студии, то можно заметить очень интересные процессы. Я бы их определил как

напряженные поиски новых путей, борьбу документалистов с самими собой.

Скептик. ...«Борьба документалистов с самими собой»? Не означает ли это, что даже лучшие мастера в какой-то мере исчерпали те выразительные средства документального кино, которыми они до сих пор пользовались.

Тадеуш Яворский, например, сделал в свое время фильм «Источник», о котором много хороших слов было сказано польской и зарубежной кинокритикой.

С помощью звуковой камеры Яворский произвел анализ общественного мнения, столкнул в целях выяснения истины различные точки зрения на одно и то же событие, заставил зрителя быть вместе с ним свидетелем и судьей происходящего. Точно тот же прием, вероятно, не найдя в арсенале существующих средств ничего более подходящего, Яворский использовал в другом своем фильме — «Место для школы». Увы, результат не оказался таким же интересным, ибо это было формальным повторением достигнутого.

Судя по всему, польские документалисты (да и не только польские!) приближаются к потолку возможностей своего искусства, раз повторяют сами себя...

Я вспоминаю древнюю истину — «все уже было»... Во всяком случае, новых средств пока не видно и неизвестно, будут ли они...

Оптимист. Если уж говорить про лучших документалистов, то надо сказать, что некоторые из них стали ставить игровые картины,— Гофман и Скужевский, Ломницкий и Карабаш... Это временно отразилось на общем уровне производства... Что касается мудрой истины «все уже было», то ее время от времени повторяют, но почему-то она не мешает открытию все новых и новых путей в кинематографе...

Скептик. Смотря что считать открытием... Уж не «синема-верите» ли? Какое же это открытие? Стоят люди перед камерой, или сидят, или даже ходят — разница небольшая. Они говорят, что им взбредет в голову, а ты смотри, слушай и пытайся найти признаки кинематографа и смысл увиденного— все равно не найдешь ни того, ни другого.

Оптимист. Насколько я понимаю, ты против не самого метода, а против его использования без точного режиссерского замысла. Но это ведь совсем разные вещи. Конечно, бывало, что режиссер, увлекшись искренне говорящим человеком, забывал, зачем он, собственно, снимает картину. Ему казалось, что выразительный типаж или исповедь перед камерой — это увлекает уже само по себе. Это можно понять, но я согласен, что это не открытие и не кино.

Скептик. Я бы сказал точнее — это натурализм. Документалисты, увлекающиеся скрытыми камерами, напоминают мне детей, получивших в подарок интересную игрушку, а потому забывших все на свете...

Оптимист. В таком случае некоторые критики похожи на неопытных родителей, которые ссорятся при детях. Одни превозносят «синема-верите» в ущерб всему остальному, другие начисто отвергают скрытую звуковую съемку.

Многие документалисты теперь прямо шарахаются, услышав о скрытой камере. Но зачем выплескивать с водой ребенка? Если все средства, то есть синхронную съемку, скрытую камеру, длиннофокусный объектив и т. д., применять творчески сознательно, то можно значительно обогатить арсенал художественных средств документального кино.

Скептик. В том-то и дело, что мы часто говорим о средствах и забываем о цели. Для меня нет документального фильма без острых общественных проблем, без публицистики. Многие документалисты сегодня стали бесстрастными фиксаторами событий. Вспомним «черную серию» 1956—1958 годов... Что бы про нее ни говорили, в фильмах этой серии чувствовалась гражданская страсть авторов, их желание активно участвовать в разрешении трудных общественных вопросов, а теперь что?

Все меньше публицистики, все больше равнодушного фиксаторства.

Оптимист. Нельзя во всем обвинять документалистов. Если проследить за судьбой некоторых публицистических фильмов, можно прийти к выводу, что в Польше очень обидчивые люди.

Вспомним хотя бы случай с уже упомянутой картиной Т. Яворского «Источник». В ней рассказывалась драматическая история вражды двух семейств из-за источника воды. Косвенно в этой вражде были виноваты и ответственные работники того района, где развертывались события. И вот эти работники обиделись и стали препятствовать прокату картины в своем районе, хотя по всей Польше картина шла и пользовалась большим успехом.

Скептик. Правда, сказанная полным голосом, не всем бывает приятна. Это и сегодня случается...

Оптимист. Тем не менее настоящий документалист всегда хочет сказать то, что важно для дела, которому мы все служим.

Скептик. Да, но он должен сказать об этом ярко, талантливо и понятно, а это не всегда получается.

Оптимист. Я согласен с тобой, но уверен, что получится, если много думать, спорить, а главное — работать.

●

Каждый из нас где-то скептик, где-то оптимист. А потому эта вымышленная беседа — беседа с самим собой. Точнее — маленькая ее часть.

Ежи ЗЯРНИК

«ПОТОМ НАСТУПИТ ТИШИНА»

(Польша)

Война — классическая тема польского кино. И не только потому, что за последние двадцать лет в Польше создано огромное количество кинолент о прошедшей трагедии, но и потому, что на гребне этой темы родилась знаменитая польская кинематографическая школа, получившая широкое и устойчивое мировое признание.

В первые годы преобладали фильмы — свидетельские показания. Потом им на смену пришло размышление, анализ, в котором история народа и судьба одного человека рассматривались в единстве и сложном взаимодействии. Это направление достигло высшей точки в произведениях Анджея Вайды, Анджея Мунка, Тадеуша Конвицкого. Польское кино тех лет — второй половины 50-х годов — страстно стремилось запечатлеть аспекты, атмосферу, облик героя так называемой «драмы поляка», показать мучительную силу и глубину этой драмы, так часто становившейся трагедией. Потом пришло время более спокойного, но и более трезвого, философского раздумья о причинах и следствиях, общечеловеческих проблемах, связанных с темой второй мировой войны. «Самсон» Вайды, «Пассажирка» Мунка, «Сегодня ночью погибнет город» Рыбковского, «Первый день свободы» Форда — вот, пожалуй, далеко не все примеры нового поворота старой темы.

Особенно сильно была расшатана стабильная модель фильма о войне в последние годы, когда появились картины таких жанров, как комедия («Где генерал?» Хмелевского, «Итальянец в Варшаве» Ленартовича), приключенческий фильм («Старшина Калень» Петельских), первый польский вестерн («Закон и кулак» Гофмана и Скужевского), мелодрама («Прерванный полет» Бучковского). Казалось, уже были исчерпаны не только тематические, но и жанровые ресурсы, и польский военный фильм, свершив свою великую миссию, ушел в прошлое, предоставив место на экране новым проблемам и новым героям. В 1965 году, например, был показан всего один польский фильм о войне — «Цвета борьбы» Ежи Пассендорфера.

И вот совсем недавно в Варшаве с большим успехом прошла премьера фильма «Потом наступит тишина» режиссера Януша Моргенштерна. На экраны вышел еще один польский фильм о войне. И снова разгорелись споры о теме и ее возможностях.

Одни утверждали, что картина Моргенштерна повторяет пройденное. И действительно, снова на экране были растерянные молодые поляки из Армии Крайовой, отравленные национализмом, обманутые антибольшевистскими лозунгами. Зачем возвращаться к тому, что так сильно было сказано в «Канале», «Пепле и алмазе»? Снова баталии, снова героический порыв, завершающийся смертью. Снова невозможность любви, обреченность ее. И т. д.

Другие говорили: позвольте, в каком фильме была дана такая полная картина участия поляков в разгроме врага? Ведь в картине Моргенштерна действуют не только представители АК, но и бойцы Войска Польского, Гвардии Людовой. А разве не отличается трезвостью взгляд авторов фильма хотя бы на ту же Армию Крайову — ведь они показали, что, вопреки ее реакционности, в ней происходило политическое расслоение и из ее рядов уходили те, кому воистину была дорога судьба родины. Разве не по-новому здесь показана и сама война, ее участники? Разве не достойны самой высокой оценки конкретность и ясность позиции? Не отказываясь от открытий польской школы, создатели фильма нашли свой поворот темы, свое видение ее.

«Потом наступит тишина» — пятый фильм Моргенштерна. И первая его картина о войне. Почему же, когда польское кино почти перестало обращаться к этой теме, режиссер взялся за нее и вложил столько страсти в то, что уже казалось отработанным? Сам Моргенштерн говорит, что он давно хотел рассказать о пережитом в те годы, о событиях, участником которых ему довелось быть, но для этого надо было сменить позицию обзора пешехода (что неизбежно, когда говоришь только о том, что непосредственно сам видишь) на позицию «над событием» — единственно возможную при анализе общих закономерностей. Для этого потребовались зрелость мысли, дистанция времени. Возможно и то, что фантазию подтолкнули повести Збигнева Сафьяна, на основе которых и возник сценарий. А может быть, идея эта возникла во время работы над предыдущим фильмом «Жизнь еще раз», поставленным Моргенштерном за год до этого. События той картины (сценарий Романа Братного) происходили в первые годы после войны и в период «культа личности». Главный герой фильма Якушин — секретарь уездного комитета партии. Авторы отдали ему всю свою симпатию, понимание, восхищение. Но чем больше думали о Якушине, тем больше хотелось знать о нем все. Кто он, кем прежде был, что делал в войну, что привело его в партию, какой опыт за его плечами? Ответы на это надо было искать в прошлом Якушина. И вот он (или человек, очень похожий на него) появляется в фильме «Потом наступит тишина» в облике майора Свентовца (обе роли блистательно играет Тадеуш Ломницкий).

«Потом наступит тишина» — рассказ о финале войны, о тех, кто не дождался победы и на самом пороге ее навсегда ушел в тишину. Смерть настигает поручика Кольского и подпоручика Олевича на земле врага, в бою за Дрезден. Их движение вперед было остановлено смертью, но движение это продолжили другие и трудное дело войны довели до конца.

Совершили ли подвиг герои, отдав свои жизни? Наверно. А может, и нет. Может, их гибель — повседневность войны, работа, обязанность. Поэтому в момент их гибели не взлетают ракеты, не звучат салюты, никто не произносит патетических надгробных речей, а лишь на короткое время воцаряется тишина. Она сравняла героев. А фильм о том, какими они были разными, какую непохожую жизнь прожили.

Поручик Кольский стал солдатом Войска Польского еще в России, где формировались польские соединения, и прошел длинный боевой путь, который привел его на землю родины, в родные Боровицы. Когда-то он оставил здесь друзей, любимую девушку. Но Боровицы стали другими — здесь побывали немцы; друзья стали врагами — они были в АК, и Кольский для них изменник; Ева, хотя и любит его по-прежнему, но полна тревоги, смятения — ей предстоит сделать выбор. И она выберет, сохранит верность аковцам.

Судьба сведет Кольского с подпоручиком Олевичем — недавним аковцем. Горячий, неуравновешенный Олевич знает одну истину — ему надо воевать с врагом, а враг его и его страны — фашизм. Ему приходится преодолевать недоверие с двух сторон. Одни считают его замаскированным аковцем, другие презирают за отступничество. И только майор Свентовец верит в искренность парня, в его желание порвать с АК. Олевич попадает в тюрьму, бежит оттуда, под чужой фамилией вступает в другую часть, храбро воюет. В боях под Дрезденом встретится снова Олевич с майором Свентовцем и поручиком Кольским, вместе с ними пойдет в бой и погибнет.

Драматургия фильма лишена плавности эпического рассказа, привычной сюжетной последовательности. Композиционно картину можно разделить на три новеллы, драматургический центр каждой из них — воспоминания трех героев. В самые напряженные минуты приходит оза-

рение воспоминанием, как постижение ясности, обретение смысла.

Герои погружены в два пласта действительности — военный, с его трудом, напряжением боя и ожиданием боя, и психологический. Даже идя в атаку, человек не переставал размышлять о себе, о другом человеке, о том, что было и что будет. И размышление не делало его трусом, не лишало решимости, чаще всего именно оно заставляло делать трудный шаг вперед.

Януш Моргенштерн и оператор Ежи Вуйцик отлично поставили и сняли батальные сцены, находя не только новые ракурсы, но и новую атмосферу много раз виденных на экране военных ситуаций. Их война по-своему живописна, но это живопись жестокая, резкая, атакующая. Особенно хорошо сняты две батальные сцены — бой в городке и финальное сражение. Зрителю кажется, что пули врага летят прямо в него, враги атакуют не только героев, но и нас, сидящих в зале, и нам кажется, что мы сами принимаем участие в бою. Таким приемом достигается сильный и неожиданный эмоциональный эффект. В спокойной манере сняты ретроспекции. Их темперамент в драматизме психологических ситуаций и состояний. Поэтому здесь много крупных планов, которые становятся как бы психологическими акцентами, здесь больше диалогов и меньше монтажных смен.

Авторы фильма во многом отошли от схем. В сложном и необъятном поле войны они выделили небольшой участок и показали, какое множество проблем, конфликтов, новых поворотов старой темы можно найти сегодня на этом участке. Серьезно и взволнованно рассказали они об этом с экрана. Речь в этом рассказе шла о патриотизме и любви, о понимании и недоверии, о долге и заблуждении, о тишине, которая может стать реквиемом по погибшим. Серьезность намерений авторов фильма энергично была поддержана актерами, совсем молодыми, еще студентами— Даниэлем Ольбрыхским (Олевич), Мареком Перепечко (Кольский) и, конечно же, Тадеушем Ломницким (Свентовец).

«Потом наступит тишина» — лучшая картина Януша Моргенштерна, а путь к ней не был последовательным и прямым. Он окончил институт в 1960 году, в период славы польской школы и расцвета военной темы. Его дебют был неожиданным и даже полемичным. Фильм «До свиданья, до завтра» был снят по сценарию талантливых молодых артистов Збигнева Цибульского и Богумила Кобели (при участии Вильгельма Маха). Сценаристы стремились перенести на экран близкую им атмосферу студенческих клубов, театров (оба актера были организаторами и активными участниками известного студенческого театра «Бим-Бом»), интеллектуальный климат молодежной среды тех лет, рассказать о тяге к романтике, приключению, большому чувству.

Герой фильма (его играл Збигнев Цибульский) — студент и режиссер самодеятельного театра— влюбляется в дочь иностранного дипломата, разъезжающую в роскошном лимузине, живущую в сказочной вилле. Эта «принцесса из сказки» на короткое время осчастливила польскую «золушку в узких брюках», но сказка кончилась, и принцесса исчезла. Нельзя не согласиться с утверждением Болеслава Михалека о том, что «фильм был сделан элегантно, с изяществом и легкостью... Этот фильм в какой-то степени был даже полезен: ибо он пропагандировал хороший вкус, хорошие манеры, то, что мы называем «культурой любви», то есть ценности, в конце концов, дефицитные среди нашей молодежи. Но при всем этом его идейно-художественные достоинства невелики. «До свиданья, до завтра» можно скорее назвать приличным развлекательным фильмом, нежели новым словом о жизни современной молодежи».

«Потом наступит тишина»

Через два года Моргенштерн делает картину об актерах— «Завтра премьера», тоже немного сказочную, без особых глубин и открытий. В 1963 году снимает комедию «Два ребра Адама», остроумную, смешную, но далеко не во всем совершенную картину. Сказку-притчу о том, как у одного вполне положительного человека «образовалось» две законные жены и что в результате из этого получилось. И вот режиссер делает крутой вираж и обращается к вопросам трудным, болезненным, к проблемам острого общественного звучания. На экраны выходит его фильм «Жизнь еще раз», а вслед за ним он снимает картину «Потом наступит тишина». Поразительна не только смена тем, но и «перевоплощение» режиссерского почерка. И все же, как это ни парадоксально, есть нечто общее во всем творчестве Моргенштерна —это прежде всего оптимистический способ видения жизни, любовь, интерес, уважительность к человеку, его силе и слабости, озарениям и ошибкам.

Многие критики, да и сам режиссер, склонны рассматривать два последних фильма как часть задуманной трилогии, объединенной одним героем (майор Свентовец, коммунист Якушин), а пока Моргенштерн снимает новый фильм «Иовита» (сценарий сделан Тадеушем Конвицким по повести Станислава Дыгата «Диснейленд»). Во многом новая работа режиссера близка его дебюту — картине «До свиданья, до завтра». Быть может, так и будут сосуществовать в творчестве Януша Моргенштерна эти два направления?..

Янина МАРКУЛАН

РАСИСТСКИЙ ПО СОДЕРЖАНИЮ, ЖУЛЬНИЧЕСКИЙ ПО ФОРМЕ

Основной чертой послевоенного итальянского кино всегда был его страстный антифашистский и демократический дух, которым и поныне проникнута большая часть произведений итальянского киноискусства. Если в последние годы иногда и появлялись картины, в которых звучали ностальгические нотки по поводу «славного прошлого» Римской империи, которую тщетно пытался воссоздать Муссолини и которая погребла под своими обломками фашистский режим и его самого, то такие фильмы кинокритика обычно обходила презрительным молчанием, оставляя их на совести создателей, пытавшихся спекулировать на настроениях определенной части итальянцев.

Но сейчас в итальянском кино чрезвычайное происшествие. Сопутствуемый мощной рекламной шумихой, на экраны Италии вышел фильм воинствующей расистской и человеконенавистнической пропаганды, лента, которую приветствовали бы Гитлер и Муссолини.

Фильм этот — «Прощай, Африка!», снятый режиссером-документалистом Гуальтьеро Якопетти, постановщиком «Собачьей жизни» — картины, в которой впервые проявились его садистские вкусы. Левая печать пишет о новой ленте Якопетти с возмущением, прогрессивные организации устраивают диспуты и обсуждения, на которых кинематографисты, писатели, ученые, журналисты, специалисты по Африке, а также живущие в Риме африканцы с гневом говорят о бесчестном фильме — плоде трехлетнего пребывания в африканских странах Якопетти и его соавтора Франко Проспери. Яростный диспут об этом фильме разгорелся и на Римском телевидении.

Основной тезис фильма очень прост: негры, мол, очень примитивны и жестоки, их до сих пор сдерживало только присутствие белых, а когда белые ушли, начались хаос и массовые убийства. Негры убивают белых, друг друга или истребляют животных, причем не от голода, а просто из жестокости.

Якопетти и Проспери показывают избиение животных в национальных заповедниках, борьбу между племенами, кровавые распри в Конго, жалеют «бедных» португальцев в Анголе, которым, прежде чем отправиться в карательные экспедиции против партизан, приходится каждый раз исповедоваться, а также несчастных потомков буров, у которых негры грозят отнять их богатства и необозримые угодья. Кто виноват в том, что в Африке льется кровь и царит беспорядок! Века владычества белых колонизаторов и их принцип «разделяй и властвуй»! Голод, отсталость, происки неоколонизаторов! Нет, на этот вопрос авторы фильма отвечают по-своему — виной всему прирожденная жестокость и неспособность к самоуправлению туземного населения, а также... интриги «красных».

Этому страшному хаосу в фильме противопоставлена вызывающая восхищение Якопетти и Проспери Южно-Африканская Республика с ее небоскребами, золотыми приисками, с американизированным образом жизни. Там действительно существует апартеид, но зато царит «порядок» и все справедливо: если черным не разрешается выходить из концлагерей, в которые их засадил Фервуд, то, мол, ведь и белые опасаются выходить за пределы своих современных и благоустроенных городов...

Как отмечает прогрессивная печать, эти колониалистские и расистские мотивы фильма «Прощай, Африка!» вполне соответствуют деятельности Якопетти в качестве директора одного из итальянских киножурналов, из месяца в месяц нападающего на демократические завоевания трудящихся в Италии и в других странах.

Не так давно имя Якопетти в течение нескольких недель не сходило со страниц итальянских и зарубежных газет: всем памятна буря возмущения, которую вызвало его участие в злодеяниях наемников Чомбе в Конго: по собственным словам режиссера и его помощников, снимая фильм «Прощай, Африка!», они, например, для лучшей освещенности кадра просили чомбистских солдат расстреливать их жертвы не у стволов деревьев, а у белой стены; других осужденных заставляли бежать, снимая, как наемники расстреливают их в спину из пулемета; подносили кинокамеру вплотную к лицам умирающих, чтобы запечатлеть секунды агонии...

Как выяснилось только теперь, после выхода фильма «Прощай, Африка!» на экран, прокуратура, прекратившая возбужденное против Якопетти судебное дело, оказалась права: Якопетти действительно не участвовал в этих зверствах, он попросту фальсифицировал «документальные» сцены, преспокойно отсняв их с «непрофессиональными исполнителями» при участии своих помощников. Даже рискуя тюремным заключением, он не хотел признаться в совершенных подлогах, чтобы не помешать выходу фильма на экран, и поэтому до сих пор не торопился доказать свою непричастность к убийствам. К тому же разве обвинение режиссера в участии в зверских расправах не лучшая реклама его садистскому фильму! Якопетти не столь повинен в страшных преступлениях чомбистов, сколь в пропаганде человеконенавистничества. Изображая в своем псевдодокументальном фильме события в Конго или в Кении, на Занзибаре или в Мозамбике, он приказывал неграм-слугам врываться в дом своих белых хозяев (любезно предоставленный ему живущими в Африке итальянцами), инсценировал массовые расстрелы из пулемета, а когда ему нужны были стрелы, чтобы показать сражение между двумя «кровожадными» племенами, то, поскольку нынче в Кении или другой африканской стране такого количества стрел не найти, заказывал партию стрел одной из европейских фирм по производству бутафории.

В фильме Якопетти и Проспери не только уйма фальсифицированных фактов, но и масса исторических, хронологических, географических и прочих неточностей, искажений, нелепостей, подчас поистине анекдотических, однако направленность у фильма всегда одна — колониалистская и расистская. Эти фальсификации одну за другой разоблачают итальянские специалисты по Африке и учащиеся в Италии африканцы. Выступая на обсуждении фильма Якопетти и Проспери, передававшемся по Римскому телевиденью, один из африканцев — студент Римского экспериментального киноцентра — вскрыл ряд технических трюков, к которым прибег в своем фильме Якопетти, например использование специальных линз в целях деформации лиц негров. Другой выступавший, священник-негр, сказал: «Самые впечатляющие» сцены, массовые убийства и т. п. показаны в фильме без всякой связи с историческим контекстом, в котором эти факты происходили в действительности. Фильм лишь подогревает расовый антагонизм, хотя его авторы делают вид, что выступают против него. Характерно само название фильма: «Прощай, Африка!». С Африкой распростились только колониалисты, для всех других белых Африка открыта для сотрудничества».

Г. Б.

Бестер Китон умер

Когда актер умирает, рождается легенда. Так бывает часто. Куда реже легенда рождается при жизни. Еще реже — в самом начале творческого пути.

Бестеру Китону повезло. Эти слова могут показаться кощунственными применительно к одной из самых трагических фигур мирового кино. Тем не менее он был счастливчиком.

С первых дней жизни в кино ему сопутствовала легенда. «Человек, который никогда не смеется». Пусть рушатся декорации, пусть поезда сталкиваются с поездами, пусть неуютны первобытные пещеры, пусть семь коров тучных съедают семь коров тощих — Китон не улыбался. «Даже в жизни», — добавляла реклама.

Спустя много лет Китон признавался: «Я никогда не задумывался над этим, я просто старался вести себя перед камерой в соответствии со своим пониманием действительности и чувством юмора». И еще: «Я ведь тоже смеюсь, только «вовнутрь».

Этот «внутренний смех» создал ему славу, неожиданную, всеобщую, короткую. Рядом с чувствительностью Чарли и нахальной предприимчивостью Ллойда каменное, ничему не удивляющееся лицо Китона казалось бесконечно чужим, отъединенным от бессменного антуража «слэпстик-комедий», в которых выступала великая «немая» тройка.

Бессмыслица механического мира «Машиниста» и «Генерала», «Электрического дома» и «Нашего гостеприимства» становилась тем более абсурдной, что герой Китона почти не реагировал на нее, так же механически пытаясь сохранить равновесие в качающемся круговороте традиционных интриг, трюков и персонажей.

Меланхолическая философия Китона, сухость и жесткость его комической маски в те далекие годы снискали ему славу, равную славе Чаплина.

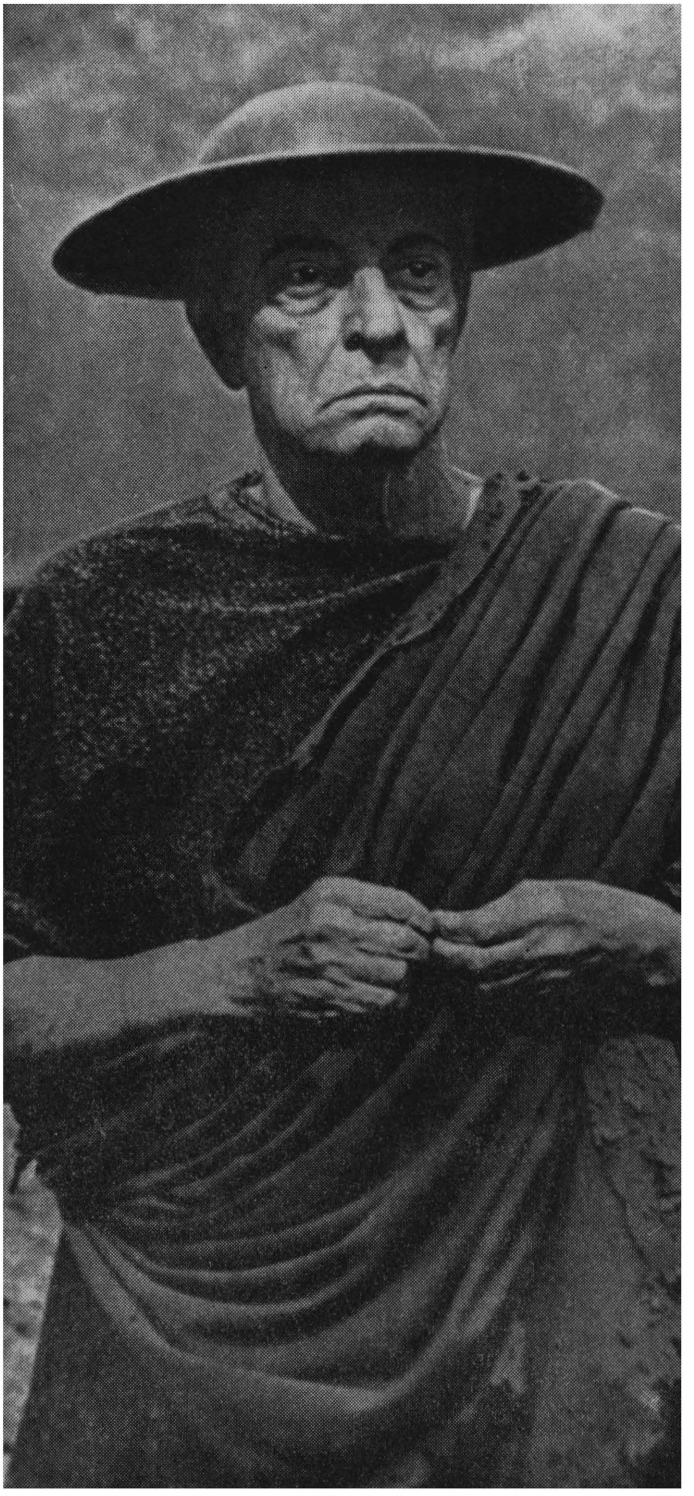
Но в кино пришел звук. Экраны заполонили водевили, фарсы, светские комедии. Чистый комизм был несовместим с нескончаемым потоком словесных острот. Американский бурлеск умер. Сошел с экрана Ллойд, сошел Китон. Остался Чаплин. В тени его звуковых картин забылись «немые» соперники заговорившего Чарли. Так кончилась первая слава Китона.

Забвение продолжалось почти четверть века. Лишь изредка немногие друзья снимали постаревшего комика в своих картинах, и Китон, в сущности, сыграл себя и в «Огнях рампы» и в «Бульваре Заходящего солнца» — забытого, нищего, разочарованного — обломок былого величия. Как жил Китон в эти годы, не знает никто: блуждания по Европе, Мексике и США в поисках работы, случайные роли, случайные заработки, одиночество, тяжелая болезнь, депрессия.

И только в конце 50-х годов о Китоне вспомнили. Все чаще и чаще на экранах телевизоров, в антологиях немых комических появлялось его неподвижное лицо и беспокойная фигура. Немая комедия вновь стала знаменитой. Мак Сеннет, Ллойд и Китон снова вошли в историю кино.

После 1958 года пришла вторая слава Китона — «актера, который умеет все». Он снимается в Англии и Канаде, Италии и Франции, его снимает Креймер и готовится опять снимать Чаплин. Кинематографические журналы мира готовят специальные номера к его семидесятилетию.

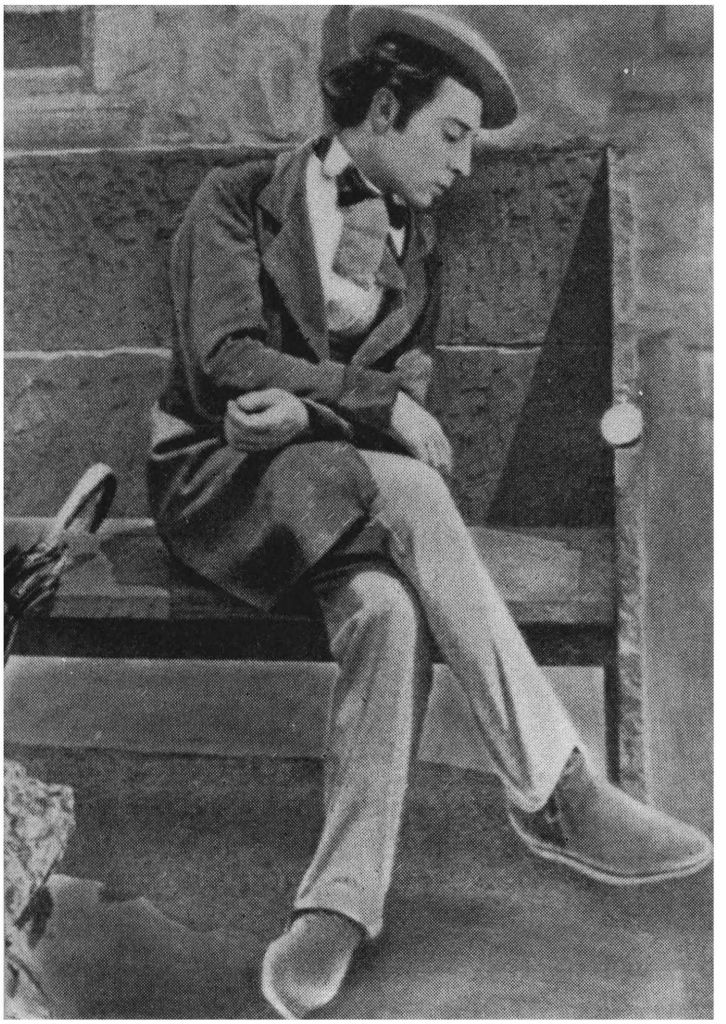
Семидесяти лет от роду, на восьмом году второй своей славы Бестер Китон умер.



«Странная вещь случилась по дороге к форуму» (1966)

Бестер Китон в одном из известнейших своих фильмов «Наше гостеприимство» (1923)

Бестер Китон (слева) и Чарльз Чаплин в фильме «Огни рампы» (1951)



Воспроизводя этот кадр, французский журнал «Синема 66» пишет:

«Лицо его за решеткой грустно, а страдающий взгляд светится почти такой красотой, какую встречаешь только у животных. Взгляд прямой и пронизанный такой тоской. Страдание почти трагическое. И вместе с тем никакой смех не бывает более светлым, чистосердечным, чем тот, который вызывает это существо, кажущееся олицетворением грусти».

Отовсюду

АЛЖИР

Молодой итальянский режиссер Эннио Лоренцини (автор запрещенного в свое время в Италии документального фильма о строительных рабочих) поставил вместе с алжирскими кинематографистами документальный фильм «Свободные руки».

Фильм состоит из нескольких «глав»: «Море и пустыня», «Борьба», «Земля», «Свобода». В нем затронуты темы освободительной войны и мирного строительства — развитие нефтяной промышленности, преодоление отсталости сельского хозяйства, борьба с безработицей в городах, возникновение крестьянского самоуправления и т. д.

При создании этого цветного фильма авторы прибегали к интервью со случайно встреченными алжирцами и к съемкам скрытой камерой.

Итальянская печать дает алжирскому фильму «Свободные руки» самую положительную оценку.

В связи с этим фильмом газеты пишут также о фильме «Битва за Алжир», снятом итальянским режиссером Джилло Понтекорво, и выражают свое неудовлетворение тем, что этот правдивый фильм по политическим мотивам не был допущен на Каннский кинофестиваль нынешнего года.

АНГЛИЯ

Новый фильм Джозефа Лоузи «Модести Блейз» — первая в его творчестве комедия, где гротесковая авантюрность сюжета (сам режиссер называет его «сказочным») соседствует с весьма явственно звучащими сатирическими нотками. Заглавную роль играет известная итальянская актриса Моника Витти, исполнявшая главные роли во всех последних фильмах Антониони.

Моника Витти в фильме «Модести Блейз»

Героиня Витти — бывший главарь международной бандитской организации, ныне удалившаяся «на покой». С ней вступает в контакт полиция, надеясь с ее помощью поймать неуловимого предводителя другой международной организации бандитов — мультимиллионера Габриэля (актер Дирк Богард), бывшего «конкурента» Модести Блейз.

●

Режиссер Питер Брук приступает к съемкам фильма по пьесе Петера Вейса «Мученичество и смерть Жан-Поля Марата», которая с огромным успехом идет ныне на сценах театров многих стран мира.

БОЛГАРИЯ

Около двух лет назад Студия хроникально-документальных фильмов в Софии выпустила на экраны первый номер своего сатирического киножурнала «Фокус». Вот что рассказывает руководитель журнала, известный поэт-сатирик Радой Ралин:

— Наш «Кинофокус» призван стимулировать критику и самокритику. Он резко бичует различные нездоровые явления, еще имеющие место в нашей жизни. У нас сложился превосходный творческий коллектив. Десять наших ведущих кинорежиссеров принимают участие в создании сатирических киносюжетов. Активную помощь постоянно оказывает нам режиссер Рангел Вылчанов. Мы объездили всю страну, познакомились со многими самодеятельными эстрадно-сатирическими коллективами. Они непосредственно связаны с народом, быстрее других замечают негативные явления в тех или иных областях жизни страны. Мы берем наиболее интересные номера и перерабатываем, обогащаем их. Для нас сатира — искусство утверждающее, она утверждает в людях чувство торжества справедливости в жизни. В настоящее время подготавливается около десяти новых номеров нашего «Фокуса».

●

В своем новом фильме «Вакансия неожиданностей» режиссер Зако Хеския рассматривает проблемы чистоты и честности в отношениях между людьми.

●

«Пестрый свистун» — название новой совместной работы кинематографистов Болгарии и Соединенных Штатов Америки.

Автор сценария и режиссер Менди Браун рассказывает о своем будущем фильме:

— Основная проблема фильма — дети сегодня. В этой своеобразной киносказке тема борьбы Добра и Зла приобретает конкретное, современное звучание. Странствующая цирковая труппа хочет посетить затерянный среди гор поселок. Но местный богач и его сообщники противятся выступлению цирка. Труппа побеждает благодаря усилиям и поддержке неожиданных помощников — детей. В массовках будет участвовать свыше тысячи детей.

Фильм снимает болгарский оператор Димо Коларов, художник-постановщик Неделчо Нанев, художник по костюмам Милка Начева. Среди болгар-

Невена Коканова и Анани Явашев исполняют главные роли в новом фильме режиссера Любомира Шарланджиева «К а р а м б о л ь» (Болгария)

ских актеров, снимающихся в фильме,— Мишо Михайлов, Лео Конфорти, Богомил Симеонов.

Режиссер Браун высоко отозвался о профессиональных качествах своих болгарских коллег.

ГДР

Действие нового фильма, поставленного по сценарию Урсулы и Михаэля Чесно-Хелл «Мать и безмолвие» (режиссер Вольфганг Людерер) происходит в Германии в годы 1936—1938. В основе сценария — судьба пятидесятилетней женщины Клары Бауман, члена Коммунистической партии Германии, активной подпольщицы. Сорок три раза перевозила она через границу с Чехословакией в чемодане с двойным дном информацию и материалы об антифашистских группах в Германии. И каждая такая поездка грозила ей смертью. Прообразом героини фильма была Минна Фрич, которой чудом удалось спастись от гестаповских ищеек и бежать за границу (Фрич умерла в 1946 году в Англии, так и не успев вернуться на родину).

«М а т ь и б е з м о л в и е»

ДАНИЯ

В Копенгагене состоялась премьера фильма «Кнуд» — о выдающемся полярном исследователе Кнуде Расмуссене (автор сценария и режиссер Йорген Роос). Фильм снимался в течение двух лет в Гренландии. Постановщики фильма прошли по следам Кнуда Расмуссена по обширным просторам Туле — одного из крупнейших районов Гренландии.

ИТАЛИЯ

В одном из интервью после возвращения из Соединенных Штатов, где он вместе с Витторио Де Сикой подписал контракт на создание трех фильмов, Чезаре Дзаваттини рассказал, что сюжеты первых двух им уже давно разработаны и он начал писать сценарии. Первый фильм будет называться «Обещание на заре» — это нежные, но в то же время чуть иронические воспоминания сына о любимой матери. Фильм «Семь раз женщина» — осуществление давнего замысла Дзаваттини сделать фильм о провинциальной актрисе. Это будет серия забавных скетчей о современной женщине.

Третий фильм, который будет ставить Де Сика по сценарию Дзаваттини, совершенно в другом духе — в нем и режиссер и сценарист будут полностью свободны от всякой предварительной договоренности с американским продюсером и будут иметь возможность создать более серьезное произведение. В основу этого фильма Дзаваттини, по его словам, собирается положить свои дневники, которые он пишет и публикует небольшими отрывками в журналах, начиная с 1953 года. Фильм будет автобиографическим, его название «Человек 1967 года».

●

В Риме в помещении общества «Италия — СССР» состоялось открытое обсуждение фильма «Кулаки в кармане».

Участвовавшие в обсуждении известные режиссеры Элио Петри и Пьер Паоло Пазолини изложили собравшимся свое толкование этого необычного произведения. Фильм Беллоккио, показывающий семью эпилептиков и подчас ужасающий зрителя, сказали они, представляет собой яростный протест против итальянского буржуазного общества и уклада жизни. По словам Петри, фильм является самым красноречивым свидетельством того недовольства, которое ныне ощущают в глубине души многие итальянцы, недовольства, порожденного в числе прочего и нынешним политическим положением — неопределенным и несущим на себе печать характерного для капита-

листического мира отчуждения и разложения. Фильм Беллоккио, показывая больную и порочную семью Александра (главного героя фильма), как бы показывает зрителю в критическом зеркале современное итальянское общество.

Пазолини в своем докладе определил фильм Беллоккио как «иррациональный» бунт. Этот бунт, сказал он, находит конкретное выражение в критическом разоблачении буржуазного общества.

Отвечая на вопросы присутствующих, молодой режиссер фильма подчеркнул, что эпилепсия, которой страдают его герои, была для него просто предлогом показать их поступки. Благодаря ей Александр чувствует себя полностью свободным от всякого морального долга. Болезнь представляет для него как бы алиби, оправдание собственного бессилия и безволия. Эпилепсия этой семьи — прежде всего символ буржуазного лицемерия. Александр в своем бунте хочет уничтожить то, что, в сущности, уже давно само сгнило. Он отнюдь не революционер, а, напротив, отчаянно и тщетно пытается восстановить рушащийся строй и уклад жизни.

Говоря о своих творческих планах, Беллоккио сказал: «Я хотел бы поставить фильм, содержащий возможно более классовый и критический анализ действительности». Режиссер сказал, что в его будущих фильмах персонажи будут нормальными людьми, «болезнь» как метафору он считает в своем творчестве уже пройденным этапом и намеревается ставить «политические» фильмы, которые со всей объективностью показывали бы существующие социальные условия жизни и были бы понятны возможно более широкому кругу зрителей.

Газеты «Унита» и «Паэзе сера» посвящают фильму подробные рецензии и в целом дают ему положительную оценку. Фильм «Кулаки в кармане» наряду с картинами «Джульетта и духи» Феллини и «Я ее хорошо знал» Пьетранджели выдвинут кинокритиками на соискание премий «Серебряные ленты» за лучшую режиссуру, лучший сюжет и лучший сценарий.

●

В возрасте 45 лет умер в Риме известный оператор Джанни Ди Венанцо. Среди его последних работ такие фильмы, как «Затмение» (Антониони), «Момент истины» (Рози), «Джульетта и духи» (Феллини).

●

Итальянская критика и зрители очень тепло встретили новый фильм Алессандро Блазетти «Я, я, я... и остальные». Тема этой комедии — обличение эгоизма. Среди актеров, занятых в фильме,— Вальтер Кьяри, Джина Лоллобриджида, Сильвана Мангано, Марчелло Мастроянни, Витторио Де Сика, Нино Манфреди, Сильва Кошина.

●

В Риме началась подготовка к съемкам фильма «Укрощение строптивой». Пьесу Шекспира экранизирует известный театральный режиссер Франко Дзеффирелли — это его дебют в кино. Главные роли исполняют Элизабет Тейлор и Ричард Бартон. По словам режиссера, шекспировская комедия превратится в фарс в итальянском духе, отражающий некоторые стороны современной жизни Италии.

●

«Мое кинематографическое кредо? — переспросил Карло Понти интервьюировавшего его журналиста из еженедельника «Эспрессо».— Я люблю кино, для меня оно не только способ заработать деньги. Мне нравится мысленно представлять себе будущий фильм, а потом видеть эти замыслы осуществленными, видеть рождение вымышленного персонажа. Искусство ли кино? Нет, не думаю. Кино не имеет ничего общего с искусством, в это не верят ни режиссеры, ни актеры. Нет ничего легче, как сделать то, что называется «произведением искусства» в кино. Такие фильмы можно выпускать по штуке в день. Вот давайте сейчас сядем за столик и придумаем фильм, который вызовет восторг у кинокритики... Даже Чаплин, с которым мне недавно довелось беседовать, выходит из себя, если его называют художником. Правда, он не возражает, когда его называют поэтом, однако это уже нечто совсем иное...

Критика? Мистер Шекспир, ставя свои пьесы, никогда не думал о критиках: на его счастье, их тогда еще не было. Это именно они развращают вкус зрителей, они губят создателей фильмов.

Годара, которого так превозносят критики, открыл я. Но он настоящий гений кино, а не художник. Может, потому, что Годар не француз, а швейцарец, он знает, что можно продать, а что ляжет мертвым грузом на полку.

Мне хочется, чтобы, увидев мои фильмы, люди чувствовали себя лучше, чем были до того, чувствовали себя обогащенными».

Пока что, замечает «Унита», комментируя эти высказывания Понти, обогащается он сам. В списке крупнейших налогоплательщиков Рима его имя стоит на шестом месте, а имя Софии Лорен, его жены, на втором. Но такая честь не обрадовала Понти, и он срочно принял французское подданство, что избавило его от необходимости платить налоги в Италии.

Приведя слова Понти «Во всем мире кинематограф куплен американцами, я тоже куплен ими», «Унита» добавляет: «Так заявляет Понти, и здесь ему можно поверить, во всяком случае, второй части его заявления. Но, к счастью, мир несколько более обширен, чем думает наш Понти».

ЛИВАН

В настоящее время на студиях Ливана находятся в производстве восемь художественных фильмов. Среди этих картин цветная музыкальная комедия «Песня» (режиссер Мохамед Салман, исполнители главных ролей Сабах, Вахид Жалал, Вадих Эль-Сафи); детектив «Агент 99» (режиссер Хасиб Шамс, в главных ролях Гаруб и Шассан Матар); комедии «Комната № 7» (режиссер Камеран Хусни), «Солнце и молодежь» (режиссер Самир Насри), «Итаб» (режиссер Сейф-Эддин Шафкат).

Отовсюду

ОАР

В ближайшее время на экраны Объединенной Арабской Республики выходит несколько новых фильмов. Среди них: «Восставшие» (режиссер Тейфик Салех), «Одна женщина» (режиссер Абделькадер Гельмессани), «Свадьба и развод» (режиссер Хасан Эль-Имат), «Мост» (режиссер Атеф Салем), «Чудовище» (режиссер Хусам-Эддин Мустафа), «Носильщик» (режиссер Неади Мустафа), «Истоки и маска» (режиссер Саад Арафа).

ПОЛЬША

Около сорока польских литераторов и публицистов приняло участие в проходивших недавно в Варшаве занятиях по изучению техники написания киносценариев. Руководителями семинаров были крупнейшие мастера польского кино — режиссеры и сценаристы Ванда Якубовска, Александр Форд, Тадеуш Конвицкий, Ежи Кавалерович, Анджей Вайда, Александр Стибор-Рыльский и другие. По окончании краткосрочных курсов среди участников был проведен закрытый конкурс на написание киносценария на заданную тему.

●

Одним из крупнейших антиправительственных выступлений в довоенной Польше была произошедшая в августе 1937 года в районе Жешува забастовка крестьян, длившаяся десять дней. В результате «усмирительных» полицейских акций погибло 42 человека, а две тысячи предстали перед судом. Эти события воспроизведены в вышедшем на экраны Польши документальном двухчастевом фильме «Крестьянская забастовка». Автор сценария и режиссер Эдвард Палчиньский использовал в фильме архивные документы, а также взял киноинтервью у бывших участников забастовки, поделившихся своими воспоминаниями о ней перед камерой и микрофоном.

●

Режиссер Станислав Ленартович приступил к съемкам комедии «Полный вперед» по сценарию, написанному им в соавторстве с Эвой Шуманьской. В основе сюжета — необычайные приключения, случившиеся якобы с молодым моряком Янеком в заграничных портах. В главной роли — моряка-фантазера, своеобразного Мюнхгаузена наших дней — Кжиштоф Литвин.

●

Барбара Крафтувна исполнила главную роль в новом фильме режиссера Януша Вейхерта «Ключ». В основе фильма проблемы нравственного порядка, он рассказывает о сельской учительнице, столкнувшейся в своей работе с проявлениями религиозной нетерпимости. Одна из ее учениц Алинка, дочь единственного в селе атеиста, постоянно подвергается преследованиям и оскорблениям со стороны ровесников. Конфликт обострен и тем, что руководитель школы не только плохой педагог, но и непорядочный человек, карьерист. Авторы фильма (сценарий создан на основе повести Зофьи Посмыш) идут на обострение конфликта, доводя его до трагического звучания,— религиозный фанатизм приводит к гибели Алинки.

●

Мастера польского документального кино работают над циклом фильмов «Силуэты польских писателей». Вышел на экраны фильм «Игорь Неверли», посвященный выдающемуся писателю, хорошо знакомому советским читателям по его повести «Парень из Сальских степей». Авторы фильма (сценарий Барбары Вахович и Станислава Грабовского, режиссер С. Грабовский) построили его как рассказ самого Неверли о своей жизни и творчестве. Писатель вспоминает о своем детстве, прошедшем в районе Беловежской пущи, рассказывает о пребывании в Советском Союзе, о своей дружбе с выдающимся польским педагогом, национальным героем Польши Янушем Корчаком, о своих «странствиях» по концентрационным лагерям в период второй мировой войны, о послевоенных годах.

●

Недавно исполнилось десять лет кинотеатру Центрального киноархива Польши «Иллюзион». За этот период на 7 500 сеансах было показано 2100 фильмов, которые посмотрело около двух миллионов зрителей. Среди интересных мероприятий кинотеатра — ретроспектива «Сорок лет советской кинематографии», ретроспективный показ фильмов Рене Клера, Жана Эпштейна, Сергея Юткевича, Нормана Мак-Ларена. В гостях у зрителей «Иллюзиона» побывали Рене Клер, Вивьен Ли, Лоренс Оливье, Сергей Юткевич и другие художники.

●

Некоторое время тому назад редакция газеты «Жолнеж вольности» провела среди своих читателей конкурс на воспоминания, связанные с периодом войны и оккупации. Первое место заняла Ольга Холдованьска — повариха одной из частей Войска Польского, которая в годы оккупации участвовала в партизанском движении. Работая судомойкой в одном из немецких гарнизонов, она доставляла партизанам ценную информацию, а также снабжала их лекарствами и оружием.

Ознакомившись с опубликованными в газете воспоминаниями Ольги Холдованьской, режиссер Мария Каневска решила перенести их на экран. Сценарий, написанный Эугениушем Кабатцем, называется «Женщина в лесу и у озера». Героиня будущего фильма — повариха одной из парашютно-десантных частей.

РУМЫНИЯ

«Восстание» — экранизацию известного романа классика румынской литературы Ливиу Ребряну — поставил по сценарию писателя Петре Сэлкудяну режиссер Мирча Мурешан. Рецензент газеты «Скынтейя тинеретулуй» отмечает, что авторы фильма правдиво воплотили на экране роман, в центре которого находятся события, приведшие к крупному крестьянскому восстанию 1907 года. Динамичность книги, ее лаконизм позволили авторам фильма пользоваться в основном диалогами самого романа, сохранить последовательность событий.

Отовсюду

●

Польская актриса Эва Кшижевска снимается в новом фильме известного румынского режиссера Иона Попеску-Гопо «Ничего нового, доктор Фауст!».

●

В беседе с корреспондентом журнала «Чинема» генеральный директор киностудии «Бухарест» режиссер Эуджен Мандрик рассказал, что киностудия намеревается создать в ближайшие годы серию больших исторических кинополотен, объединенных общим названием «Национальная эпопея». В нее войдут поставленная в 1965 году картина «Восстание», кинокартины 1966 года «Даки» и «Овидий», а также готовящиеся к производству фильмы «Траянская колонна», «Тюрьма Дофтана», «Композитор Джордже Энеску», «Степан Великий», «Хорья», «Революционер Бэлческу», «Поэт Эминеску», «Михай Храбрый», «Скульптор Бранкуси».

Писатель Титус Попович уже передал киностудии сценарий «Даки». В нем речь идет о далеких предках румын — могущественном племени даков, оказавшем яростное сопротивление войскам императорского Рима и впоследствии уничтоженном императором Траяном.

США

Прогрессивная антирасистская организация «Национальный негритянский фонд» финансирует съемку фильма «Изгнанники».

Сценарий фильма основан на действительном событии: шестьсот негритянских семей вынуждены были недавно покинуть родные места на Юге и пешком отправиться в штат Канзас в поисках лучших условий существования. Участвовать в фильме приглашены известные негритянские актеры Сидней Пуатье и Гарри Белафонте.

●

Музыкальная комедия «Звук музыки» получила премию «Оскар» как лучший фильм 1965 года. Постановщик ее Роберт Уайз получил «Оскара» также и за лучшую режиссерскую работу. Фредерик Рафаэль получил премию «Оскар» за лучший оригинальный сценарий (английский фильм «Дорогая»).

За лучший фильм иностранного производства «Оскар» присужден чехословацкой картине «Магазин на площади» (режиссеры Ян Кадар и Эльмар Клос).

Режиссеру Уильяму Уайлеру вручен «Оскар» за многолетние заслуги перед американской кинематографией.

●

Одри Хепберн исполняет главную роль в кинокомедии Уильяма Уайлера «Как украсть миллион долларов и счастливо жить после этого». Фильм рассказывает о получившей за последнее время широкое распространение отрасли «бизнеса» — подделке произведений искусства.

●

Режиссер Вольфганг Райтерман закончил на студии Уолта Диснея работу над мультипликационным фильмом «Винни-Пух» по известной книге Александра Милна. На той же студии создается сейчас новый мультипликационный фильм — экранизация «Книги джунглей» Редьярда Киплинга. Об объеме работы свидетельствуют следующие цифры: картина будет стоить четыре миллиона долларов, над ее созданием в течение двух лет трудится коллектив художников и «одушевителей» в составе 160 человек.

Одри Хепберн в фильме «Как украсть миллион долларов и счастливо жить после этого»

ТУРЦИЯ

«Когда же мы улучшим положение нашей кинематографии» — таков заголовок статьи, помещенной в одной из ведущих турецких газет — «Улус». Другая влиятельная турецкая газета «Джумхуриет» также посвятила ряд статей критике национального кино.

Начиная с середины пятидесятых годов небольшие по размерам и слабо оснащенные в техническом отношении турецкие киностудии (в настоящее время в Стамбуле имеется около двухсот мелких киностудий) начинают выпускать все больше и больше фильмов. Если в 1956 году в Турции было выпущено 60 художественных фильмов, то уже в прошлом году их число подскочило до двухсот с лишним, а в этом году будет произведено около трехсот лент. Однако среди этих фильмов крайне мало высокохудожественных и глубоких по содержанию произведений.

В прошлом году в Турции было проведено два фестиваля национальных фильмов, однако они, по сообщениям турецкой печати, успеха у зрителей не имели. (В этом году также намечено проведение нескольких национальных кинофестивалей.)

В чем же, по мнению названных выше газет, причина такого положения турецкой кинематографии? Прежде всего — в отсутствии интересных и глубоких сценариев и низких художественных качествах фильмов. А качество фильмов страдает из-за бешеного темпа выпуска лент, вызываемого, в свою очередь, огромным импортом иностранных фильмов.

●

Закончены съемки фильма «Почему Аман дал так мало миру» (режиссер Нури Ергюн). Центральную роль исполняет

Отобрано

артист, который до этого не снимался в кино,— Ылдырай Чинар, работающий музыкантом на радио Анкары. В основе сценария фильма — написанный им самим рассказ. По жанру это модная в современной турецкой кинематографии мелодрама. Помимо Ылдырая Чинара в фильме снимались Лейла Саяр, Девлет Девриш, Бирсен Менекшели.

ФРАНЦИЯ

«Не собираются ли сделать с «Монахиней» то, что некогда сделали с «Золотым веком»?— спрашивает в заголовке своей статьи автор «Леттр франсез». Старая история травли антиклерикального фильма Буньюэля, которую вели крайние правые элементы в 1930 году, вспомнилась не случайно. Режиссер Жак Риветт, один из наиболее интереснх режиссеров «призыва пятидесятых годов», четыре года добивался возможности перенести на экран «Монахиню» Дидро. Несколько продюсеров в свое время отвергли сценарий, тогда Риветт переделал его в пьесу: Анна Карина сыграла в ней главную роль (спектакль был осуществлен в «Студии Елисейских полей»). Наконец в конце 1965 года Риветт получил возможность приступить к съемкам. Министерство искусств разрешило делать фильм на натуре, в одном из старинных монастырей. Но в разгар съемок советник парижского муниципалитета Фредерик-Дюпон выступил с запросом: какие меры будут предприняты против фильма, угрожающего оскорблением французским монахиням? Вслед за тем выступил министр Пейрефитт, смысл ответа которого заключался во вполне внятном предостережении продюсеру — прекратить съемки картины, которая все равно под тем или иным предлогом будет запрещена. Если учесть, что сценарий проходил предварительную цензуру и не вызвал возражений, ответ министра выглядел как своего рода заблаговременное поощрение будущих скандалов во время сеансов — вроде тех, какие разыгрывались по наущению фашистов в тридцатом году на сеансах «Золотого века», когда залы были атакованы «добровольцами», орavшими: «Мы вам покажем, что во Франции еще остались христиане!» и «Смерть евреям!»

Анна Карина в фильме «Монахиня»

Страсти не утихли и после того, как Риветт закончил съемки фильма. Министр информации Ивон Бурж, инициатор запрета «Монахини», получил в поддержку своим действиям три тысячи писем от добрых католиков, от глав семейств, которые выражают гневное возмущение безнравственностью картины, которую... не видели.

Попытки возродить мракобесие в стране Вольтера и Дидро вызывают энергичное противодействие. Среди голосов протеста против запрещения «Монахини» — голоса многих виднейших деятелей культуры. Телеграмму с требованием разрешить демонстрацию фильма направили Буржу профсоюз киноработников и киномехаников. Клод Отан-Лара подчеркивает антидемократический характер принятого министром решения. К нему присоединился Ив Чампи. Писатель Пьер Декс опубликовал большую статью под заглавием «Освободим монахиню!». В «Юманите» Самюэль Лашиз спрашивает: не докатится ли дело до того, что вслед за запретом фильма, точно следующего книге Дидро, запрету подвергнется уже сама книга великого просветителя, не перекочует ли она с библиотечных полок на публичные костры?!

Жан-Люк Годар опубликовал в «Нувель обсерватер» открытое письмо министру культуры Андре Мальро. «Я думал, хватит с меня бесконечных визитов к вам, бесконечных просьб — исходатайствовать у ваших друзей Роже Фрея и Жоржа Помпиду помилование тому или другому фильму, приговоренному к смерти цензурой, этим гестапо для умов. Но, господи Иисусе, не думал я, что придется ходатайствовать перед вами за вашего собрата Дидро, занимавшегося, как вы, прозой и журналистикой...» Мальро, в свое время содействовавший выходу на экран годаровской «Замужней женщины», на сей раз решительно уклонился от встречи с режиссером на предмет обсуждения судьбы «Монахини»; не удалось к нему и дозвониться: «да и как дозвониться к вам, ведь я звоню из столь далекой страны, бог весть откуда, с конца света, из свободной Франции...» В самой резкой форме осудив нежелание Мальро поддержать произведение, идея которого — мужество и сопротивление молодой души, Годар заканчивает свое письмо отказом когда-либо подать руку человеку, который повел себя подобным образом. В постскриптуме этого открытого письма значится: «прочитано и одобрено Франсуа Трюффо, за пределами Франции снимающим «451 градус по Фаренгейту»... При такой температуре сжигают книги...»

Множество подписей собрано под «Манифестом 1789» (число первоначально подписавшихся должно живо напомнить дату Великой французской революции, воодушевлявшейся просветительскими идеями Дидро и остальных «энциклопедистов»).

Среди подписавших манифест— имена Жан-Поля Бельмондо, Рене Клемана, Франсуа Рейшенбаха, Гаруна Тазиева, Жака и Пьера Превер, Жака Дониоля-Валькроза, Клода Отан-Лара, Рене Аллио, Алена Жессюа, писателей Раймона Кено, Франсуазы Саган, Марселя Ашара и других.

Отовсюду

●

В чемпионате сборов на французском экране, как обычно, держит первенство фильм с Жаном Габеном в главной роли. На сей раз это картина «Божий гром», поставленная Дени де ла Пателье́ром. Режиссер уже имел дело с Габеном в картинах «Сильные мира сего» и «Улица Прерц». Сюжет фильма, извлеченный из романа Бернара Клавеля «Что мне до того», удачно обслуживает все потребности знаменитого артиста, позволяя ему еще раз сыграть «свою роль» в нынешнем ее варианте — роль старика, показывающего «этим нынешним», чего стоит человек прежнего закала, соединяющий грубость и эксцентричность с добросердечием и надежностью.

Диалоги, само собой, написаны Мишелем Одиаром (Габен имеет своего писателя, подобно тому как иные звезды имеют своих портных и гримеров). Кроме Габена в фильме снимались Мишель Мерсье и Робер Оссейн.

Недавно Габен справил еще одну премьеру. Он играет роль гангстера Пауло в картине «Свара в Панаме», поставленной Дени де ла Пателье́ром. Это совместное производство четырех фирм четырех стран; натурные съемки велись в Токио, Нью-Йорке, Лондоне и Мюнхене, поскольку сюжет касается некоего глобального соперничества преступников. В основу сценария положен роман Огюста Ле Бретона. В фильме снимались кроме Габена Надя Тиллер и Клаудио Брук, который после роли Родольфо в фильме Луи Малля «Вива Мария!» высоко котируется как актер, обладающий точным чувством стиля и жанра.

●

Новый фильм выпустил Жан Эрман. Его экранизация романа Раймона Кено «Воскресный день жизни» — первая работа после значительного промежутка. Эрман долго не мог найти продюсера после драматической истории его предыдущего фильма. Ученик и соавтор Росселлини по фильму «Индия», лауреат Турского фестиваля короткометражных фильмов, он сделал в свое время картину «Годен к гражданской жизни» — кинособеседование с юношей и девушкой — «чернoблузниками». Цензура сократила полнометражный фильм до сорокаминутного, сменила даже название, вытравляя публицистический смысл ленты.

Главную роль в «Воскресном дне жизни» исполняет Даниэль Даррье.

●

В одном из парижских лицеев был проведен опрос старшеклассников: как часто они бывают в кино, считают ли кинематограф искусством, какой фильм находят самым лучшим. Любопытно, что на последний вопрос почти не было совпадающих ответов. Исключение составил только дважды названный фильм «На помощь!», выпущенный в прокат как раз в дни опроса. Защищая свое высокое мнение об этом фильме, где снималась вокальная группа «Биттлз», назвавший его лицеист писал о выраженной в нем юношеской физической жажде жизни, жажде, которая тем острей, чем неразрешимей кажутся молодежи проблемы века. Кроме того, дважды была названа картина Луиса Буньюэля «Заброшенные».

«Школьное жюри» присудило призы также картинам «Дорога» Феллини, «Блуждающий огонек» Малля, «Гражданин Кейн» Уэллеса, «М.» Ланга, «Красная пустыня» Антониони, «Приговоренный к смерти бежал» Брессона, «Виридиана» Буньюэля, «Седьмая печать» и «Молчание» Бергмана, «Голый остров» Кането Синдо, «Взлетная площадка» Криса Маркера, «Женщина песков» Тесигахара, «Вестсайдская история» Роберта Уайза, «Красавица и чудовище» Кокто, «Альфавилль» Годара.

Многие фильмы, которые при подобных опросах в прежние годы держали первые места, не оказались названными — например «Дети райка» Карне. «Кино — нечто большее, чем искусство,— пишет в своем сочинении один из лицеистов.— Настоящее кино показывает нам наш мир — мир, в котором мы каждый день отираемся, задеваем его локтями и так-таки не видим его. Кино заставляет нас видеть этот мир и задумываться о нашем месте в нем».

●

Жан Маре будет играть главную роль в фильме «Южный Крест» — экранизации одноименного романа Жюля Верна. Съемки начнутся летом этого года в Южной Африке. Ставит фильм Кристиан-Жак.

Недавно пятидесятитрехлетний Маре дебютировал в качестве певца — он исполнял по парижскому телевидению песни, написанные на слова покойного поэта Кокто. «Когда я подвожу итоги своей карьере,— сказал Маре в интервью, — я вижу, что самыми счастливыми ее периодами были периоды дебютов. Это моменты напряжения, страха, а потом неудержимой радости. Для меня этот дебют был словно возвращением к счастливым временам моей молодости».

●

Известно, что видный французский романист Ален Роб-Грийе после своей встречи в качестве сценариста с Аленом Рене («В прошлом году в Мариенбаде») сам обратился к режиссуре. Пробовал свои силы в ней и другой сценарист Рене — Жан Кейроль. Сейчас сообщают, что автор сценария «Хиросима, моя любовь» Маргерит Дюрас также собирается стать постановщиком. Она намерена экранизировать свою пьесу «Музыка». В фильме будет сниматься Дельфина Сейриг (игравшая главные роли в «Мариенбаде» и «Мюриэли»), Робер Оссейн и дочь режиссера Жюля Дассена, который на этот раз выступает как продюсер.

●

Пьер Этекс выпустил свой третий — после «Вздыхателя» и «Йойо» — полнометражный фильм, сатирический бурлеск «Пока есть здоровье». Он выступает здесь как сценарист (в соавторстве с Жан-Клодом Карьером), режиссер и исполнитель центральной роли. Героя, в соответствии с давними традициями немых комических лент, любовно реставрируемых Этексом, зовут именем играющего его актера. Пьер оказы-

вается жертвой современных ритмов жизни. Фильм начинается сценою ожидания возлюбленной, чей портрет торжественно висит на стене сугубо современного обиталища. Дом современен до конца, звукопроводен в высшей степени, гудит и вибрирует в ответ на любые разговоры, танцы или работу пылесоса по соседству. Портрет красавицы срывается с дрожащей стены прямо в мусорную корзину как раз за секунду до того, как она сама появляется на пороге...

Картина строится как серия приключений героя у себя дома, в кабинете врача, на пляже, в обществе «дикарей», подобно ему ищущих спасения от механизированности на лоне природы. Это фестиваль трюков, зрительных острот, «гэгов».

●

Премия Луи Деллюка (киноаналогия Гонкуровской премии в литературе) присуждена первой полнометражной картине Жан-Поля Раппено «Жизнь в замке». Раппено до сих пор был известен как сценарист; смерть Жака Беккера оборвала их общую работу над «Тремя мушкетерами», затем Раппено сотрудничал с Рене Клером (новелла «Женитьба» в фильме «Француженка и любовь»); с Луи Маллем Раппено сделал экранизацию романа Кено «Зази в метро» и сценарий «Частной жизни», с Филиппом де Брока — «Человека из Рио», с Аленом Кавалье — «Битву на острове».

«Жизнь в замке» вызвала весьма разноречивые оценки. Жан-Луи Бори в «Ар» характеризует ее как «антиэпопею»; в картине речь идет о подготовке к вторжению союзнических войск на французские берега, это, так сказать, фильм «Самый длинный день», но снятый на сей раз «лукавой камерой», установленной на пологих пастбищах Нормандии. Изящное плетенье интриги и диалогов в духе Мариво, чудаческое соединение пастельности и буффонады (пронизанные светом поэтические пейзажи — и раздающийся среди ночи над замком храп мертвецки пьяного парашютиста, который спит, раскачиваясь на стропах зацепившегося за вершину сосны своего парашюта...) — все это, как подчеркивает критик Жан де Баронселли, устанавливает почтительную отдаленность фильма от исторических реальностей.

Логика пародийных взаимоотношений «Жизни в замке» и «Самого длинного дня» подсказала Раппено монтаж его комических недоразумений и хроникальных кадров высадки. Газеты «Комба» и «Канар аншене» поспешили выступить с негодованием по поводу профанации священного и трагического жизненного материала. («Вероятно, в следующий раз Раппено преподнесет нам водевильчик, действие которого происходит где-нибудь в Равенсбрюке, где будут потешные эсэсовцы и муж застукает свою жену с любовником прямо в газовой камере. То-то посмеемся!»)

Что до коммунистической печати, то устами Жоржа Садуля была дана достаточно язвительная отповедь этому возмущению и выкрикам «с подобными вещами не шутят!». Соглашаясь, что «Жизнь в замке» со всеми ее кви-про-кво, ревнующим супругом, сварливой свекровью, горлодером-тестем весьма близка к водевилю, критик считает вполне дозволенным подобный жанровый подход: «Ведь история, которая есть жизнь, не имеет ничего общего с теми монолитными глыбами, из каких казенные скульпторы высекают причитающиеся мертвецам надгробия!»

Роль юной владелицы замка играет Катрин Денев, Пьер Брассер играет ее отца — арендатора фермы, вожака Сопротивления. Роль парашютиста Жюльена исполняет Анри Гарсен.

Раппено приступил к работе над следующим своим фильмом — «эпической комедией», действие которой происходит в пору революции 1789 года.

●

Жак Деми, постановщик «Шербурских зонтиков», заканчивает новый фильм «Барышни из Рошфора», повторив свой опыт поющей сентиментальной кинодрамы. Его снимает — опять же в цвете — один из лучших французских операторов Гислен Клоке, сотоварищ ранних работ Алена Рене. Съемки идут в старинном городке, название которого и вошло в название фильма — здешние дома перекрашены в соответствии с цветовым решением киноленты.

Музыка Мишеля Леграна, он же руководит группой певцов. В картине участвуют Катрин Денев, Франсуаз Дорлеак, Даниэль Даррье и Нино Кастельнуово.

●

Клод Шаброль снял свой тринадцатый фильм — «Демаркационная линия». Съемки велись в маленьком провинциальном городе Пор-Леней. Киножурналисты, присутствовавшие при создании фильма, подчеркивают его отличие от предыдущих работ режиссера с их тоном приключенческой, полупародийной игры. Действие отнесено к 1942 году, предмет фильма — начало Сопротивления. «Я говорил каждому актеру, что он играет главную роль,— рассказывает режиссер.— Парикмахер уверен, что это история парикмахера и т. д. На самом деле, в фильме речь идет о том, как в конце концов объединяются множественные и всякий раз глубоко личные акты Сопротивления».

Шаброль подчеркивает полуимпровизационный характер этой своей работы. Он отказался от строго размеченного режиссерского сценария с указанием оптики, длины планов, наездов и т. п., решив на сей раз сообразовываться более всего с естественными декорациями, как архитектор сообразуется с естественным рельефом местности.

●

Рассказывая о своем новом фильме «451 градус по Фаренгейту», съемки которого он закончил в Англии, Франсуа Трюффо подчеркивает, что для него экранизация романа Рея Бредбери больше связана с ежедневной газетной хроникой, нежели с фантастикой. «Нет дня, чтобы где-нибудь не жгли кни-

ги... Вот совсем недавно при перевороте в Гане были сожжены произведения свергнутого главы правительства. Так что мой фильм — это не фильм научно-фантастический, его можно назвать разве что фильмом-предостережением».

Режиссер по ходу работы изменил многие первоначальные посылки своего сценария, написанного совместно с Жан-Луи Ришаром, последовательно отказываясь от всей машинерии технических чудес, от погонь и т. п. Не будет даже знаменитого свирепого пса-робота, спущенного по следу героя. Трюффо снимал картину в декорациях, напоминающих нынешнее жилье, среди вещей, иные из которых несут печать стиля двадцатых годов. «В общем, мне кажется, это будет фильм весьма реалистичный и он разочарует любителей настоящей научной фантастики».

Трюффо необычайно высоко отзывается о композиторе, с которым здесь сотрудничал,— это автор музыки к фильму Орсона Уэллеса «Гражданин Кейн» Бернард Герман. Режиссер хотел романтической музыки, а не «конкретной», футуристической, хотел звучаний даже чуть старомодных, близких к тому, как решены здесь декорации.

В роли Монтэга снимался Оскар Вернер. Джули Кристи, которую мы знаем по фильму «Дорогая», исполняет две роли: она играет жену Монтэга Линду и Клариссу, девушку, которая подбивает его нарушить установленный и охраняемый им порядок, прочесть книги, которые он, пожарный, сжигает по долгу службы.

●

Картина Сергея Параджанова «Тени забытых предков» вышла на французский экран под названием «Огненные кони». На это кинособытие (а демонстрация фильма была воспринята именно как событие) откликнулись виднейшие французские критики. Даже в газетах, которые менее всего можно заподозрить в особом расположении к советскому искусству, появились статьи, в самых серьезных и высоких тонах говорящие о работе Параджанова, как о выдающемся произведении искусства.

Клод Мориак в «Фигаро литерер» пишет: «Я никогда не видел подобного фильма». Когда прокатчики объявляют премьеру, ставя такие слова в анонсе («Фильм, подобного которому вы не видели!» — как раз и значилось в афише), это может быть воспринято как рекламное преувеличение; но Мориак не щедр на похвалы.

Фильм Параджанова, как пишет критик, заставил его отбросить предубеждение, жившее в нем до просмотра. «Еще один фильм о некоем маленьком горском народе, фольклор, этнография, непременно свадьба, местные одежды и обычаи — все это опротивело, все это сто раз видено... Погодите, ничего похожего! Совсем другое!» Преодолена в фильме, по мнению Мориака, и опасность эстетизма, изысканности, ибо здесь есть истинная мощь лиризма. Критик высказывает любопытные мысли относительно характера историзма «Теней забытых предков», о возникающей здесь проблеме времени и национальной поэтической памяти.

Критик еженедельника «Ар» Жан-Луи Бори в обзоре фильмов, вышедших на парижские экраны, также подчеркивает, что «Тени забытых предков» не имеют ничего общего с этнографическими выставками, какими рискуют обернуться киноработы, построенные на аналогичном материале. Бори высказывает предположение о связи цветовой культуры этого фильма с национальной живописной традицией, с народной скульптурой и иконой.

Мишель Курно в еженедельнике «Нувель обсерватер» говорит, что работа Параджанова поражает способностью объединять творческие силы смежных искусств, заставлять соавторствовать музыку, поэзию и живопись. «Я не знаю другого фильма, который бы так глубоко вовлекал в процесс восприятия различные наши органы чувств». «Цвет в «Огненных конях» обретает красоту, до сих пор неведомую кинематографу. Он возвращает себе непосредственную силу выразительности». Критик вспоминает слова Делакруа о том, что красный, желтый, оранжевый цвет несут и выражают идею радости, жизненной мощи, земной силы. Огромное впечатление на Курно производит и звукопись фильма: голоса колоколов, трембит, дробная россыпь бубенцов в контрапункте с голосами ветра, треском горящего дерева, шумом дождя, блеяньем стад, в контрапункте с журчаньем молитв и песен-жалоб с мужскими и женскими голосами за кадром, чей речитатив заставляет вспомнить античные хоры. Критик выражает уверенность, что огромный художественный темперамент Параджанова вовсе не склонен чуждаться активной социальной тематики, не склонен к некоей поэтической изоляции «естественного человека»: Курно говорит, что именно у Параджанова он находит тот размах и внутреннюю силу, которые только и могут дать право кинематографисту трактовать такие, например, темы, как война во Вьетнаме или угроза атомной войны.

«Больше, нежели просто фильм... Праздник!» — под такой «шапкой» напечатана в «Юманите» рецензия Самюэля Лашиза.

«Фильм разительно самобытный» — так оценивает «Тени забытых предков» «Леттр франсез». В этом же номере «Леттр франсез» опубликован с небольшими сокращениями перевод статьи С. Параджанова из «Искусства кино» — рассказ о творческом замысле и работе над экранизацией Коцюбинского.

ФРГ

«1000 прекрасных ножек в музыкальном ревю — тут же нацистская партия; впервые танцы нагишом — и первые политические убийства» — так определяет режиссер Вольфганг Штаудте содержание своего нового фильма «Мошенники», действие которого происходит в «золотые двадцатые годы».

●

Хельмут Койтнер ставит цветной широкоэкранный музыкальный фильм — экранизацию старинной английской легенды о

благородном разбойнике Робине Гуде. Это уже пятый западногерманский фильм, в производстве которого участвует Баррандовская студия (ЧССР).

●

Западногерманский продюсер Артур Браунер готовит новый вариант «Нибелунгов». Сорок лет назад эту древнегерманскую сагу экранизировал Фриц Ланг, фильм этот вошел в классику кино. Так же как немой фильм Ланга, новая экранизация будет состоять из двух серий — «Смерть Зигфрида» и «Месть Кримгильды». Ставить «Нибелунгов» будет режиссер Харальд Рейнль. Съемки будут производиться в ФРГ, ГДР, Австрии и Исландии. Ориентировочная стоимость фильма — около двух миллионов долларов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Елены и Фердинанды» — таково название монтажного фильма, поставленного режиссером Карлом Форстом. В основе картины анализ причин различных войн в истории человечества, начиная с античной эпохи и кончая современностью.

●

Режиссер-документалист Вацлав Таборский, дебютировавший недавно в художественной кинематографии фильмом «Бегство в никуда», не оставляет работы и в документальном кино. Вместе с оператором Владимиром Скальским он снял фильм-очерк «Сан-Марино», рассказавший о повседневной жизни этого карликового государства.

●

Один из старейших чешских кинорежиссеров Вацлав Кршка вновь обратился к комедийному жанру. В фильме «Последние розы Казановы», который Кршка ставит по сценарию Франтишека Дворжака и Франтишека Даниэля, воспроизводится эпизод пребывания знаменитого искателя приключений в чешском городе Духцов, где Казанова последние годы своей жизни служил библиотекарем во дворце графа Вальдштейна. В роли Джакомо Казановы снимается Феликс Ле Бре, в других ролях Милена Дворска, Владимир Брабец, Богуш Заорский.

●

Режиссер Карел Земан, сочетающий в своих произведениях выразительные средства художественного, кукольного и рисованного кино, создал получившие мировую известность фильмы «Путешествие в первобытную эпоху», «Тайна острова Бэк-Кап», «Барон Мюнхгаузен», «Два мушкетера» («Хроника шута»). В настоящее время Земан работает над экранизацией романа Жюля Верна «Два года каникул», которая будет совместной постановкой двух студий — Готвальдовской и Баррандовской.

ШВЕЙЦАРИЯ

Писатель и драматург Макс Фриш на основе нескольких своих рассказов написал сценарий, который будет ставить известный кинодокументалист Эрвин Лейзер. Кроме того, Фриш написал свой первый оригинальный сценарий «Транзит» — о человеке, который принимает участие в «собственных» похоронах, чтобы убедиться, что мир будет существовать и после его смерти. Поставит «Транзит» западногерманский режиссер Бернгард Викки.

ШВЕЦИЯ

Рецензент газеты «Ланд ог фольк» называет новый фильм Бу Видерберга «Любовь 66» самым сенсационным фильмом года. «Если «Вороний квартал» Бу Видерберга — интересный социальный фильм о борьбе шведского рабочего класса 30-х годов, то фильм «Любовь 66» посвящен людям 60-х годов, которые, будучи в состоянии разрешить свои материальные проблемы, оказываются беспомощными перед проблемами духовными... По моему мнению,— продолжает рецензент,— эти два фильма являются самыми значительными скандинавскими фильмами, какие я когда-либо видел. Здесь больше жизни, больше поэзии, больше человечности, чем во всей продукции Дрейера и Бергмана».

Главные роли в фильме исполняют Евабритт Страндберг и Кеве Яльм.

ЮГОСЛАВИЯ

Молодой актер Бошко Тоскич, с успехом дебютировавший недавно в фильме «Я голосую за любовь», который поставил режиссер Тома Янич, работает сейчас над двумя главными ролями в новом фильме Янича «Глиняный голубь». Это роли двух братьев-близнецов, один из которых сражается в рядах партизан (действие происходит в годы второй мировой войны), а второй — изменник. Наряду с работой в кино Бошко Тоскич учится на философском факультете Белградского университета.

●

Известный кинодокументалист Йоже Погачник снимает свой первый художественный фильм «Бычья западня» по сценарию словенского писателя Приможа Козака — о судьбе детей, попавших в исправительную колонию. В главной женской роли снимается чехословацкая актриса Гана Брейхова, недавно дебютировавшая в картине Милоша Формана «Любовные похождения блондинки».

●

Загребская школа мультипликации завоевала мировые экраны. Работы Вукотича, Колара, Маркса принесли югославскому кино множество международных наград. Однако на других студиях мультипликацией почти не занимаются. Лишь в начале нынешнего года на студии «Славия-фильм» в Белграде организовано объединение мультипликаторов. Одной из первых работ его будет картина «Рампа», которую снимает известный карикатурист Иво Кушанич по сценарию Ранко Муникича.

●

Режиссер Владан Слиепчевич снимает картину «Подзащитный» с Любишей Самарджичем и Станиславой Пешич в главных ролях. «Мой фильм,— рассказывает режиссер,— говорит о молодом бесчестном карье-

ристе. Это явление, к сожалению, существует в нашем обществе и вызывает огорчение и отпор наших граждан. Действие картины происходит в среде интеллектуалов и полуинтеллектуалов, в мир которых попадает молодой и наивный поэт из провинции, стремящийся во что бы то ни стало сохранить в себе естественность и честность. А когда рушится все, что казалось ему верным и прочным, он кончает самоубийством, понимая, что потерял лучшую часть самого себя». В фильме снимаются также Раде Маркович, Шпела Розин, Гизела Вукович.

●

1965 год был годом многочисленных совместных постановок студии «Авала-фильм» и различных кинофирм Запада. На экраны мира вышли такие картины, как «Солдат» Джорджа Брекстона с участием югославских актеров Раде Марковича, Оливеры Вучо и Драгомира Фельбы, «Иди прямо в город» с Джеральдиной Чаплин и Нино Кастельнуово. Не обошлось и без фильмов откровенно развлекательных — «Комиссар Икс», «Одноглазые солдаты».

Это сотрудничество продолжается и в нынешнем году. По сценарию Жаклин Одри югославский режиссер Радош Новакович снимет картину «Соледад». В картине участвуют Эманюэль Рива, Морис Роне и Лоран Терзиев. С мюнхенской фирмой «Атлас-фильм» подписано соглашение о производстве фильма «Генерал Фредерик», действие которого происходит в XVIII веке (режиссер Райнер Эрлер, в главных ролях — Хорст Бухгольц и Хейли Майлс). Картина Ли Томпсона «Гробокопатели» с участием Деборы Керр и Дэвида Нивена расскажет о работе союзных контрразведок в гитлеровской Германии в годы второй мировой войны.

Кроме того, студия «Авала-фильм» ведет переговоры с Карло Понти о совместном производстве фильма об узниках гитлеровских лагерей смерти. Предполагающийся режиссер — Анри Вернейль, в главной роли — Энтони Куин.

ГОСТИ ИЗ СКАНДИНАВИИ

По приглашению Союза кинематографистов СССР в Москве и Ленинграде недавно побывала делегация киноработников скандинавских стран. В нее входил 91 кинематографист. Гостям была предоставлена возможность подробно ознакомиться с постановкой кинопроизводства, подготовкой кинематографических кадров, с отдельными произведениями советского киноискусства, установить личные контакты с советскими кинодеятелями.

Один из инициаторов этой поездки — председатель комиссии программирования комитета Союза работников кино и телевидения Финляндии Олави Линнус — пишет в своем письме, адресованном Союзу кинематографистов СССР:

«Союз скандинавского кино и телевидения, составляя план этой насыщенной поездки, прекрасно осознавал связанные с ней трудности. Но насущная потребность в такой поездке была столь велика, что мы должны были подчеркнуть ее важность как можно более широким представительством. Таким образом, мы исходили из принципа, что трудности существуют для того, чтобы их можно было преодолеть.

Благодаря любезной заботе и поддержке Союза кинематографистов каждый день нашего пребывания в Москве и Ленинграде был проведен с максимальной пользой.

Посещение обеих крупных студий — «Мосфильма» и «Ленфильма» — совпало со временем, когда там проходили съемки в павильонах, но, несмотря на многочисленность нашей группы, нас водили по павильонам, так что каждый имел возможность тщательно осмотреть оборудование, декорации, а также обменяться впечатлениями с режиссером, или оператором, или актерами.

Мы обменялись с советскими коллегами многими ценными мнениями — о ракурсе съемки, об указаниях актерам, о различных аспектах рабочей практики.

То же можно сказать и о посещении телевизионных центров. Мы ощутили тот огромный энтузиазм, с которым работники советского телевидения относятся к своему труду.

Дискуссия, проходившая в Доме кино с советскими работниками кино и телевидения, могла бы занять вдвое и втрое больше того времени, которым мы располагали. Такие крупные деятели кино, как Герасимов, Чухрай и Дзиган, выступили в защиту кино в эпоху яростного наступления телевидения. Их речи были темпераментны, хорошо построены и остроумны — перлы риторики и эрудиции.

Одно из самых ярких впечатлений нашей поездки — посещение всей группой Института кинематографии в Москве. Пока что академический уровень образования в области кино или телевидения неизвестен скандинавским странам: мы обучаемся непосредственно на производстве. Так что нам было очень важно познакомиться с методами и способами, применяемыми в вашей системе обучения. Незабываемой кульминацией этого посещения был показ четырех дипломных работ студентов этого института. Самым впечатляющим был трогательный и великолепный рассказ о глухонемой девушке и студенте музыкального училища, которые влюбляются друг в друга,— фильм «Двое».

Союз кинематографистов СССР предложил Союзу скандинавского кино и телевидения продолжить начатое сотрудничество, с тем чтобы на следующий год это приняло форму обмена стипендиатами между Советским Союзом и странами Скандинавии. Четыре стипендиата (по одному из каждой скандинавской страны) приедут в Советский Союз, и четыре советских стипендиата поедут в скандинавские страны.

Наша поездка увенчалась еще одним прекрасным результатом: на прощальном банкете в Москве норвежский продюсер Овесен учредил две премии, по тысяче рублей каждая, которые будут присуждаться сценариям короткометражных фильмов, направленным на сохранение мира. Одна премия должна быть вручена в Советском Союзе, другая в одной из скандинавских стран. Это еще одно доказательство успеха нашей поездки, а также благодарности, которую ощущают все ее участники к мастерам кино и телевидения Советского Союза».

Филмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Таежный десант» (по роману В. Орлова «Соленый арбуз»), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Орлов, В. Краснопольский, В. Усков; режиссеры-постановщики: В. Краснопольский, В. Усков; главный оператор П. Емельянов; художники: В. Голиков, И. Лукашевич; композитор Л. Афанасьев; звукооператор Н. Кропотов; текст песен С. Гребенникова, Н. Добронравова; редактор В. Леонов; директор картины В. Кривонощенко.

В ролях: Букварь — С. Бородокин, Николай — В. Гусев, Кешка — В. Задубровский, Ольга — И. Вавилова, Виталий — К. Худяков, Зойка — А. Жмакова, Борис — В. Филиппов, Спиркин — В. Сальников, Даша — В. Теличкина, Мотовилов — В. Гуляев.

В эпизодах: В. Бутенко, Б. Барков, Э. Вайсберг, Ю. Горобец, Н. Ерофеев, М. Кокшенов, Л. Копыцкая, Н. Лобанев, С. Лобанев, В. Павлов, А. Панов, И. Суровцев, М. Соболев.

●

«Совесть» (по мотивам одноименного романа Д. Павловой), 9 ч.

Автор сценария Б. Метальников; режиссер-постановщик С. Алексеев; главный оператор Ю. Зубов; главный художник А. Бергер; композитор В. Юровский; звукооператор Е. Индлина; режиссер Е. Ильинов; редактор Н. Ушакова; директор картины М. Гершенгорин.

В ролях: Мартьянов — А. Кузнецов, Прошин — С. Астафьев, Якимов — Н. Колофидин, Наташа — А. Ларионова, Валя — Т. Семина, Зеленкевич — В. Сафонов, Сартаков — М. Глузский, Гусев — С. Курилов, Калитин — А. Смирнов, Птенцов — П. Шпрингфельд, Баутин И. Кузнецов, Цветаев — А. Хвыля, Усовский — В. Захарченко, Елена Евгеньевна — Е. Максимова.

В эпизодах: В. Беляева, В. Бурлакова, А. Бахарь, В. Грачев, Володя Деянов, А. Данилова, З. Исаева, Н. Крачковская, Н. Калашников, В. Колпаков, Ю. Леонидов, А. Лебедев, Е. Муратова, В. Максимов, Р. Муратов, В. Маркин, Д. Нетребин, А. Пирогов, В. Ушакова, Г. Шаповалов.

●

«Три времени года», 9 ч.

Авторы сценария: Ю. Полухин, Л. Сааков, Н. Фигуровский; режиссер - постановщик Л. Сааков; главный оператор Н. Васильков; режиссер Д. Тамбиева; художник Н. Маркин; композитор О. Фельцман; текст песни М. Танича, И. Шеферана; звукооператор В. Попов; редактор Ю. Бондарев; директор картины В. Цируль.

В ролях: Виктор Муромцев — А. Семенов, Карелин — В. Самойлов, Анна — Э. Леждей, Варнавин — С. Плотников, Леонов — Д. Нетребин, Галя — К. Минина, Кешка — В. Грачев, Куманек — Г. Колушкин, Василек — М. Кокшенов, Тихон — А. Стрельников, Валерка — В. Ольшанский, Игорь — Г. Крашенинников, Гена — В. Протасенко, братец — Б. Гитин.

В эпизодах: Б. Битюков, А. Будницкая, И. Выходцева, С. Голованов, Ю. Леонидов, Д. Масанов, К. Тыртов, П. Шпрингфельд.

КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» и «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«26 бакинских комиссаров», 11 ч.

Авторы сценария: И. Гусейнов, А. Ибрагимов, М. Максимов; режиссер-постановщик А. Ибрагимов; главный оператор К. Петриченко; главный художник Е. Свидетелев; режиссер Н. Орлов; композитор А. Меликов; текст песен О. Гаджикасимова; звукооператор О. Буркова; редактор В. Крепс; директор картины А. Миронов.

В ролях: Шаумян — В. Самойлов, Азизбеков — М. Дадашев, Джапаридзе — Т. Арчвадзе, Фиолетов — Г. Бойцов, Петров — С. Соколовский, Коргапов — Г. Манукян, Полухин — В. Виноградов, Берг — И. Юрашас, Солнцев — Н. Жалнин, Везиров — Э. Зейналов, Зевин — И. Косых, Малыгин — Э. Изотов, Басин — В. Пицек, Осепян — Л. Арушанян, Габышев — Ю. Мартынов, Амиров — Ч. Алиев, Богданов С. — Л. Евтифьев, Богданов А. — В. Ферапонтов, Борян — Х. Назаретян, Метакса А. Арсланов, Мишне — В. Мурганов, Авакян — Г. Манукян, Николаишвили — С. Дадашев, Амирян — Н. Сетханян, Константян — В. Вышковский, Коганов — В. Акопян; Р. Ахметов, Р. Афганлы, А. Нерсесян, П. Любешкин, И. Османлы, А. Искандеров, Н. Волков, Н. Крюков, Е. Копелян, Н. Брилинг, Н. Климова, Н. Михайлов, Ф. Мкртычян, М. Джанизаде, В. Канделаки, А. Пашаян, П. Соболевский, Г. Иванов, Б. Бибиков, Б. Мулаев, В. Анисько, Назик Ибрагимов, Алик Гусейнов, Ф. Футулаев, К. Ходжаев, Г. Гасанов, Н. Бармин, Д. Кязимов, Б. Алиев, А. Бабаев, О. Хакки, А. Джаллыев, М. Бабаев, Ю. Алиев, С. Бардин, А. Ахмедов, А. Рыбаков, Г. Михайлов, К. Келджаев, М. Садыхов, М. Мадатов, Т. Кокова, Н. Головина, Г. Аскеров, Ф. Салаев, Л. Галустов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Сегодня — новый аттракцион» (по сюжету К. Константиновского), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Ю. Дунский, В. Фрид; режиссер - постановщик Н. Кошеверова; сорежиссер А. Дудко; опе-

раторы: В. Бурыкин, В. Коротков, К. Соловьев; художники: И. Вусковичь, В. Доррер; композитор К. Хачатурян; звукооператор К. Лашков: режиссеры: Н. Зимацкая С. Деревянский; редактор Ф. Гукасян; директор картины Ю. Джорогов.

В ролях: М. Полбенцева, О. Коберидзе, Ф. Раневская, П. Суханов, Г. Сысоев, И. Горбачев, М. Глузский.

В эпизодах: А. Бондарева, Е. Броверман, А. Виолинов, В. Волков, М. Запашная, М. Иванов, В. Карпова, А. Королькевич, Э. Кочинов, Н. Крудова, Л. Лемке, О. Линд, А. Матвеева, Л. Муковнина, А. Подшивалов И. Селянин, В. Татосов; артисты цирка —Щетинины; дрессировщики: В. Запашный, К. Константиновский; Ф. Филатов, В. Баранов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Знакомство», 1 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Васильковский; оператор Н. Слуцкий; художник В. Новиков; звукооператор А. Федоренко; редактор Е. Левин; директор картины Т. Кульчицкая.

В ролях: С. Крамаров, Л. Прищепа, В. Чайковская.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Погоня» (по одноименному рассказу Ю. Нагибина), 7 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; режиссеры-постановщики: В. Исаков, Р. Василевский; оператор В. Кирбижеков; художники: О. Передерий, А. Конардова; режиссер А. Боголюбов; композитор О. Каравайчук; звукооператор Э. Гончаренко; редактор В. Березинский; директора картины: А. Фрадис, Б. Субботин.

В ролях: Анатолий Иванович — Н. Еременко, Сашка — А. Суснин, Буренков — В. Кузнецов, Зенин — Д. Орловский, Квочкин — М. Васильев, генерал — В. Хохряков, майор — Ю. Соломин, Шура — В. Васильева, Пинчуков — И. Селянин.

В эпизодах: А. Макаров, Л. Чурсина, Н. Новлянский, В. Семенова, С. Юртайкин Г. Дегтярева, Н. Ефимова, В. Исаков, Коля Копотиенко, Жанна Литвинова.

●

«Одесские каникулы», 8 ч.

Автор сценария Л. Аркадьев; режиссер-постановщик Ю. Петров; главный оператор Ф. Сильченко; режиссер Р. Степанова; художник М. Панаева; композитор Э. Лазарев; звукооператор Г. Коненкин; редактор Е. Рудых; директор картины Р. Федина.

В ролях: Галя Орлова, Сережа Гурзо, Слава Петров, Ира Савченко, Саша Метелкин, Люда Ицексон, Гриша Патлас, Анатолий Яббаров, Марчелла Чеботаренко, Павел Махотин, Нина Твердынская, Лидия Полякова.

В эпизодах: З. Дьяконова, В. Исаев, П. Михайлов, А. Александровский, А. Стародуб, Г. Бутовская, В. Векшин, А. Арефьев, В. Стороженко, Г. Сысоев и другие.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Альпийская баллада» (по одноименной повести В. Быкова), 10 ч.

Автор сценария В. Быков; режиссер-постановщик Б. Степанов; главный оператор А. Заболоцкий; художник В. Кубарев; композитор В. Чередниченко; звукооператор М. Вольхина; режиссер Ю. Филин; редактор М. Лужанин; директор картины Г. Вольский.

В ролях: Л. Румянцева, С. Любшин, В. Белокуров, А. Котрелев, А. Зимина, В. Былинский, А. Бендова, Б. Юрченко, Г. Василевский, Б. Плосков, В. Кубарев, А. Нестеров, Г. Макарова, В. Василенко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Лежебока», 1 ч., цветной.

Автор сценария Э. Киппани; режиссер-постановщик К. Сулакаури; художник Гиви Касрадзе; оператор Гоги Касрадзе; композитор М. Давиташвили; звукооператор Д. Ломидзе; редактор К. Гогодзе; кукловод Е. Ватаева.

Режиссер дубляжа Г. Гуния.

●

«Отважный Важа», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Бенашвили; режиссер Б. Стариковский; главные художники: А. Нерсесов, И. Самсонадзе; автор «типажей» В. Меликишвили; эскизы декораций Э. Размадзе; художники-декораторы: Е. Хачоян, В. Мезурнов, И. Самсонадзе; оператор С. Спарсиашвили; композитор С. Насидзе; звукооператор О. Гегечкори; художники-мультипликаторы: А. Хускивадзе, А. Нерсесов, Б. Шошитаишвили, М. Баханов, И. Донашвили, Г. Кенчадзе; редактор К. Гогодзе.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Как возник дом», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Думбадзе; режиссер-постановщик Ш. Гедеванишвили; оператор С. Спарсиашвили; эскизы художника Л. Гудиашвили; художник-декоратор И. Самсонадзе; художник А. Хускивадзе; композитор М. Давиташвили; звукооператор В. Долидзе; художники-мультипликаторы: М. Баханов, Г. Кенчадзе, Г. Лаврелашвили, А. Нерсесов, Б. Шошитаишвили; редактор К. Гогодзе.

«Герой на час», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Чхаидзе, Ш. Гедеванишвили; режиссер-постановщик Ш. Гедеванишвили; художник А. Шаликашвили; композитор М. Давиташвили; звукооператор М. Нижарадзе; художник-декоратор М. Калазония; оператор Л. Квалиашвили; редактор К. Гогодзе; художники - мультипликаторы: М. Баханов, И. Дояшвили, Г. Кенчадзе, Г. Лаврелашвили, А. Хускивадзе, Б. Шошитаишвили.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Здравствуй, это я!», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария А. Агабабов; режиссер-постановщик Ф. Довлатян; главный оператор А. Явурян; режиссер А. Самвелян; художники: Р. Бабаян, Г. Карапетян; композитор М. Вартазарян; звукооператор Э. Ванунц; редактор П. Зейтунцян; директор картины В. Бадалян.

В ролях: А. Джигарханян, Р. Быков, Н. Фатеева, М. Терехова, Л. Бабичкова, Ф. Довлатян, Галя Новенц, Г. Тусузов, Ю. Севела, А. Бахарь, Наташа Воробьева.

В эпизодах: М. Вартазарян, В. Матов, Н. Неронов, Е. Санько, К. Козленкова, Г. Черняховский, М. Еремеев, Л. Вагуни.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Перекличка», 12 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик Д. Храбровицкий; главный оператор Ю. Сокол; режиссеры: Х. Файзиев, Б. Урецкий; художники: Т. Васильковская, В. Улитко, В. Тараканов; композитор М. Вайнберг; звукооператор В. Лещев; редактор М. Муллоджанов; директор картины Н. Слиозберг.

Роли исполняют: Н. Михалков, О. Стриженов, М. Вертинская, Т. Доронина, В. Меркурьев, Е. Стеблов, Ш. Газиев, А. Касымов, В. Санаев, Е. Захода, Е. Весник, М. Мансуров, В. Никулин, В. Кашпур, Н. Бармин, В. Подвиг, Е. Крючков, Н. Дородная, Г. Самохина, В. Потапов, В. Ковальков, В. Хроменков, Т. Нецветаева, Л. Оболенский, В. Чекмарев, Ф. Никитин, А. Балаев, А. Мотренко, А. Алябьев.

●

«Хасан Арбакеш» (по мотивам одноименной поэмы М. Турсун-заде), 10 ч.

Авторы сценария: М. Турсун-заде, И. Филимонов; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор А. Григорьев; режиссер М. Касымова; художники: Е. Гришин, И. Тартинский; композитор Т. Кулиев; звукооператор Ю. Горецкий; балетмейстер И. Акилов, редактор Л. Киямова; директор картины Р. Ермовский.

В ролях: Б. Ватаев, М. Аминова, Г. Завкибеков, М. Камалова, М. Вахидов, Д. Баронов, В. Буяновский, М. Исаева, Г. Строков, Б. Раджабов, Н. Хасанов, М. Касымов, Ю. Киреев, Э. Асанова, К. Мирзоев, М. Тахири, А. Бурханов, С. Туйбаева, А. Кадыров.

В эпизодах: С. Бакаева, А. Гаффаров, Н. Гиясов, У. Салимов, Ш. Джураев, З. Мирзатов, Ш. Мардонов, Х. Одинаев, Ф. Умаров, Х. Усманова, Б. Хамидов, П. Шомансурова.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Клятва Гиппократа», 9 ч.

Автор сценария Е. Баренбойм; режиссер-постановщик А. Неретниеце; главный оператор З. Витолс; художник А. Бауманис; композитор Р. Оре; звукооператор Я. Зиверт; режиссер Э. Лацис; редактор Е. Вахрушева; директор картины З. Кравалис.

В ролях: П. Буткевич, А. Завьялова, В. Гаврилов, А. Миронов, С. Гурзо, А. Темербек, Э. Радзиня, О. Крупиня, Е. Романова, В. Фреймуте, З. Шалапенок, Э. Вальтер.

В эпизодах: А. Виденіек, Л. Шмидт, В. Савин, З. Винерт, Т. Мыреева, А. Милбрет, В. Зевакин, О. Дреге, Р. Церинь, О. Шалконис, Л. Девица, Х. Авен, А. Зиемеле, Э. Гиргенсон, Ю. Камискис.

●

«Заговор послов», 9 ч.

Авторы сценария: М. Маклярский, Г. Курпнек, Н. Розанцев; режиссер-постановщик Н. Розанцев; главные операторы: М. Клейн, А. Осипов; главный художник Л. Грасманис; композитор М. Заринь; звукооператор А. Патрикеева; режиссер Ю. Целмс; редактор О. Кубланов; директор картины В. Риепша.

В ролях: Улдис Думпис, В. Медведев, И. Класс, Р. Гладунко, О. Бассилашвили, Л. Данилина, Э. Павулс, В. Сошальский, А. Кутепов, В. Зандберг, П. Савин, Ю. Дедович, С. Михин, И. Кренберг, А. Лицитис.

В эпизодах: Л. Фричинский, А. Столбов, У. Пуцитис, Л. Гурова, Ю. Киреев, Н. Барабанов, Г. Сатини, В. Липсток, Х. Зоммер, Ч. Михневич, Я. Янакиев, М. Дубрава, У. Лиелдыдж, О. Белов, А. Виденіекс, В. Уральский, В. Земберг, Ю. Боголюбов, В. Пугачева, В. Лобиньш.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Новые приключения оператора Кыпса», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Кийк, Х. Парс; режиссер - постановщик Х. Парс; оператор А. Лооман; авторы текста: В. Рушкис, Э. Рауд; художники: Э. Вальтер, К. Курепыльд; композитор А. Пярт; звукооператор Х. Вахтель; кукловоды: Е. Леволь, А. Крастин; куклы и лес созданы по рисункам Г. Щукина; директор картины В. Коринфский.

«Кошки-мышки» (по мотивам стихотворения Ф. Котта), 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Паньт; режиссер Э. Туганов; художник Х. Кяо; оператор А. Нуут; кукловоды: Е. Леволь, А. Крастин; композитор А. Пярт; звукооператор Х. Вахтель; директор картины В. Коринфский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Про бегемота, который боялся прививок» (по сказке М. Мацурека), 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Л. Амальрик; художники - постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; оператор М. Друян; редактор З. Павлова; художники-мультипликаторы: И. Давыдов, Р. Миренкова, В. Арбеков, Т. Таранович, Ю. Бутырин, Л. Резцова, Е. Комова, В. Долгих, В. Колесникова, О. Сафронов; художники-декораторы: В. Валерьянова, О. Геммерлинг.

Роли озвучивают: М. Яншин, Г. Милляр, Г. Шпигель, Е. Понсова, Г. Вицин.

●

«Мой зеленый крокодил», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Цыферов; режиссер В. Курчевский; художник А. Спешнева; оператор И. Голомб; композитор Н. Богословский; звукооператор Б. Фильчиков; редактор А. Снесарев; мультипликаторы: Ю. Клепацкий, Ю. Норштейн, М. Портная; куклы и декорации выполнили: В. Абакумов, П. Гусев, Е. Дарикович, В. Калашникова, Л. Лютинская, М. Чеснокова под руководством Р. Гурова.

Текст читает Л. Любецкий.

«Фитиль № 43 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Задом наперед» (ЦСДФ).

Автор В. Полонский; оператор А. Истомин.

«У нас» («Союзмультфильм»).

Авторы: Ю. Герш, В. Иващенко; режиссер Ю. Прытков; художник Р. Зельма; оператор Н. Климова; композитор В. Гамалия.

«Преступление и наказание» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; режиссер В. Осьминин; оператор К. Широнин.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Стулова.

●

«Фитиль» № 44 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Впередсмотрящий» (студия имени М. Горького).

Автор Г. Дробиз; режиссер И. Магитон; оператор Л. Рогозин.

В ролях: Л. Королева, Н. Парфенов, П. Павленко.

«Клыки» (ЦСДФ).

Авторы: М. Азарх, Б. Москвин; режиссер-оператор Ю. Егоров; композитор В. Рубин.

«Ножки» (Киевская студия им. А. П. Довженко).

Автор Г. Семенова; режиссер И. Самборский; оператор М. Иванов.

В ролях: В. Дорошенко, Е. Кранович.

«Купальники на меху» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; текст Ю. Алексеева; композитор В. Рубин.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Стулова.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дружба со взломом», 5 ч.

Автор фильма режиссер А. Медведкин; оператор А. Попова; художники: М. Артамонов, М. Морозова; композитор Э. Денисов; звукооператор В. Георгиевская; редактор В. Донская; редактор кинолетописи С. Притуляк; директор картины И. Либерман.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Сергей Есенин», 6 ч.

Авторы сценария: Ю. Прокушев, П. Русанов; режиссеры: П. Русанов, Б. Карпов; текст из произведений С. Есенина; комментарий Ю. Прокушева: операторы: Н. Шмаков, П. Русанов; художники: В. Крестьянинов, В. Бурдыкин, оператор комбинированных съемок А. Попова; композитор А. Холминов; звукооператор З. Уздин; редактор В. Донская; директора картины: Э. Варейкис, Г. Ефимов. В фильме использованы материалы Центрального государственного архива кинодокументов и Госфильмофонда СССР.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Корабли не умирают», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Горохов, К. Славин, М. Юдин; режиссер М. Юдин; операторы: М. Пойченко, В. Орлянкин, Ю. Ткаченко, В. Гура; композитор Р. Бунин; звукооператоры: Г. Чупаков, А. Шайкин; редактор Ю. Лубоцкий; директор картины Л. Басс.

Комментарий читает М. Бернес.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Звездочка» (киноальманах № 1), 5 ч., цветной.

«Где живет твой ум?»

Автор сценария А. Дорохов; режиссер В. Попова; оператор В. Рыклин; композитор С. Стемпневский.

«Глазастый».

Режиссеры-операторы А. Миссюра, Э. Эзов.

«Снежок».

Автор-режиссер Б. Долин; оператор И. Сосенков; композитор Р. Бунин.

«Рыцарь Вася».

Автор сценария Ю. Яковлев; режиссер Б. Гольденбланк; оператор А. Альварес; композитор М. Таривердиев.

В роли: Васи — В. Веселов.

Режиссер выпуска Б. Гольденбланк; композитор В. Бунин; текст песни Э. Успенского; звукооператор К. Бек-Назаров; художник-мультипликатор М. Марьямов; редактор Н. Каспэ; директор картины Я. Гнесин.

●

«В мире химии», 5 ч. цветной.

Автор сценария Н. Кемарский; режиссер Л. Островский; главный оператор Л. Качурьян; операторы: Ш. Гегелашвили, А. Казнин, А. Климентьев, Я. Ревзин; звукооператор Н. Кузнецов; редактор М. Шапров; директор картины Т. Гунина.

«Земля, на которой мы живем», 5 ч., цветной.

Автор сценария Н. Шпиковский при участии Е. Ермакова; постановщик Л. Попов; главный оператор Г. Чумаков; операторы: Л. Качурьян; В. Судейкин; режиссер М. Ладыженская; мультипликация В. Миллиоти; художник П. Смирнов; композитор К. Волков; звукооператор А. Камионский; редактор М. Хорол; директор картины Г. Шелухина.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Невский проспект», 6 ч.

Автор сценария Р. Владимиров; режиссер С. Миллер; оператор А. Городчанинов; художник В. Покровский; композитор А. Чернов; текст песен Л. Куклина; звукооператор Г. Гудков. Комбинированные съемки Л. Савранского; редактор Л. Горин; директор картины Г. Товстолес. В фильме использованы материалы государственных архивов СССР.

Текст читает Л. Хмара.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Слово об Игоре Савченко», 5 ч.

Авторы сценария: И. Корниенко, Г. Крикун; постановка Г. Крикуна; режиссер Я. Оксент; оператор Н. Смирнов; текст Б. Винницкого; композитор Г. Жуковский; звукооператор И. Погон; редактор Т. Дмитрук; директор картины Э. Даргольц.

В фильме принимали участие: С. Бондарчук, Л. Вивьен, М. Жаров, В. Станицын, С. Шкурат.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Бумми в зоопарке», 3 ч., цветной.

Производство студии научно - популярных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Манфред Гусман; оператор Петер Бартель; художник Манфред Мейер; композитор Гюнтер Гёриг.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Жена Лота», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, Группа «Красный круг», ГДР.

Авторы сценария: Эгон Гюнтер, Хельга Шютц; режиссер Эгон Гюнтер; оператор Отто Мерц; художник Вернер Цишанг; композитор Карл Эрнст Зассе.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Катрин Лот — Марита Бёме (дублирует С. Холина), Рихард Лот — Гюнтер Зимон (Ф. Яворский), Пауль — Клаус Пионтек (В. Ковальков), Браун — Герри Вольф (А. Карапетян), Хемпель — Рольф Рёмер (О. Голубицкий), Тейхманн — Вольфганг Грезе (Я. Янакиев).

●

«Сказка о Енсе и Петрушке», 5 ч., цветной.

Производство студии научно - популярных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Курт Тецлаф, Курт Эйферт; режиссер Курт Тецлаф; оператор Франц Томс; художник Петер Фойгт; композитор Вернер Пфюллер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

«Подснежники», 1 ч., цветной.

Производство студии «Анима-фильм», Румыния.

Авторы сценария: Миоара Кремене, Джордже Сайдел; режиссер Джордже Сайдел; оператор Тинку Пуран; художник Мария Думитреску; куклoвод Жульета Добреску; композитор Ричард Оханитский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Магазин на площади» (по повести Ладислава Гросмана), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ладислав Гросман, Ян Кадар, Эльмар Клос; режиссеры: Ян Кадар, Эльмар Клос; оператор Владимир Новотный; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Розалия Лаутманова — Ида Каминская (дублирует В. Караваева), Тоно Бртко — Иозеф Кронер (А. Тарасов), Маркус Колкоцкий — Франтишек Зварик (А. Карапетян), Эвелина Бртко — Гана Сливкова (А. Маркова), Имро Кухар — Мартин Голый (Ю. Боголюбов), Иозеф Катц — Мартин Грегор (Г. Шпигель).

●

«Приключения Питкина в больнице», 9 ч.

Производство «Рэнк организейшн», студия «Пайнвуд», Англия.

Авторы сценария: Джек Дэвис, Норман Уиздом, Генри Блит, Эдди Лесли; режиссер Роберт Эшер; оператор Джек Эшер; композитор Филип Грин; художник Берт Дейви; продюсер Хью Стюарт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Питкин — Норман Уиздом (дублирует Г. Вицин), Гримсдейл — Эдуард Чемпен (К. Тыртов), сестра Хескелл — Джаннетт Стерк (Н. Гребешкова), Линди — Люси Эпплбай (О. Громова), сэр Гектор — Джерри Десмонд (С. Курилов), леди Бринклей — Джилл Милфорд (С Коновалова).

●

«Покорители прерий», 7 ч.

Производство национального киноуправления Канады.

Автор сценария М. Чарльз Коен; режиссер Дональд Халдейн; оператор Реджинальд Моррис; композитор Элдон Ратбэрн; продюсер Питер Джонс.

Фильм дублирован на Одесской студии художественных фильмов. Режиссер дубляжа А. Милюков; звукооператор дубляжа В. Курганский.

Роли исполняют и дублируют: Лиза — Френсис Хайленд (дублирует В. Чаева), Дэн — Джеймс Дуглас (В. Рождественский), Бом Макферсон — Лестер Никсон (Г. Бабанко), Ада Макферсон — Мэри Сэведж (Л. Полякова), Колин — Вильям Фрют (Р. Откоженко), Рассел — Дон Френкс (Н. Федорцов), Тора — Ирена Майеска (М. Чеботаренко).

●

«Повесть о чистой любви», 11 ч., цветной.

Производство фирмы «Тоэй», Япония.

Автор сценария Иоко Мидзуки; режиссер Тадаси Имай; оператор Накао Сюнчитиро; композитор Оки Масао; продюсер Окава Хироси.

Фильм субтитрирован на республиканском фильмокомбинате.

В главных ролях: Эхара Синддиро, Накахара Хитоми.

●

«Гордый вызов», 9 ч.

Производство киностудии «Ню Тоэй», Япония.

Автор сценария Кан Садзи; режиссер Киндзи Фукасаку; оператор Итиро Хосидзима; художник Томомити Араки; композитор Кимикадзу Кавабэ.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Куроки — Кодзи Цурута (дублирует А. Карапетян), Хатано — Тацуо Умэмия (Р. Панков), Таэко — Маюми Омия (В. Хмара), Хироми — Хитоми Накахара (Н. Гребешкова), Марин — Юко Кусуноки (В. Чаева), Оцука — Эйтаро Одзава (А. Алексеев), Ногами — Каппэй Мацумото (К. Тыртов), Такаяма — Тэцуро Тамба (М. Глузский).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

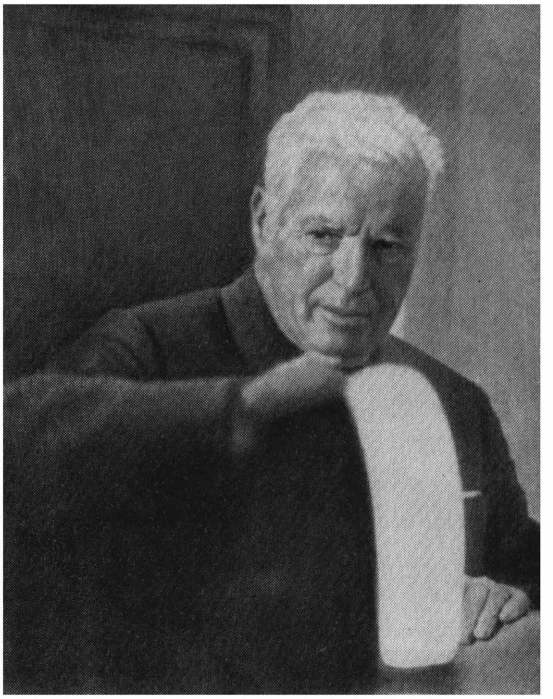
А 15514. Подписано к печати 20/VI 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16

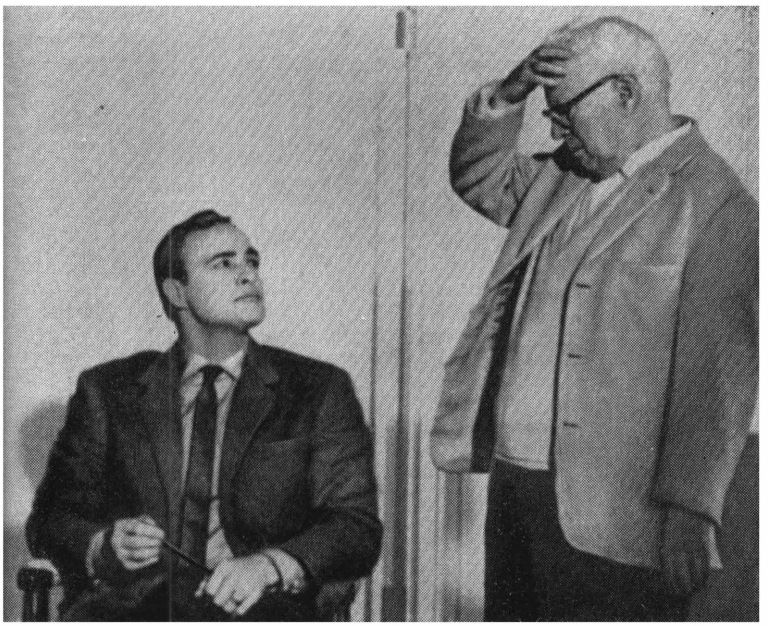
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 34 350 экз. Заказ 1118

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, 105.

Цена 1 руб.

ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН, СОФИЯ ЛОРЕН
И МАРЛОН БРАНДО НА СЪЕМКАХ
ФИЛЬМА «КНЯЖНА ИЗ ГОНКОНГА»





ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1967

ИНДЕ
70399

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

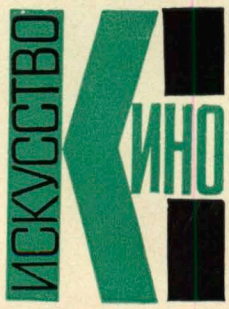
портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.



ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

Орган правления Союза писателей СССР

Тот, кто хочет быть в курсе литературной жизни нашей страны, найдет ка страницах «Литературной газеты» ответы на многие интересующие его вопросы. В постоянных рубриках «Читая журналы», «Среди книг и журналов», «Новости литературы и искусства» газета систематически печатает статьи и обзоры о книгах, премьерах, выставках.

«Литературная газета» печатает очерки, репортажи, фельетоны. Большое внимание уделено моральному кодексу строителя коммунизма. Проблемы народного хозяйства, люди семилетки, их судьбы, замыслы, переживания — все это находит отражение на страницах газеты.

«Литературная газета» знакомит с новыми рассказами, стихами, пьесами.

В каждом номере «Литературной газеты» публикуется разнообразный материал о международной жизни, статьи, комментирующие мировую политику, рецензии на новинки зарубежной литературы и искусства.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ